盗んだバイクと壊れたガラス

尾崎豊の歌詞論

見崎鉄

OZAKI YUTAKA

アルファベータブックス

CamScannerでスキャン

盗んだバイクと壊れたガラス　尾崎豊の歌詞論／目次

CamScannerでスキャン

はじめに　9

危険な人生（ドライブ）／本書について

序章　尾崎豊の歌詞に向きあう　13

尾崎豊の評価の変化／なぜ世間は尾崎豊を忘れようとしないのか／二系統の受容／歌詞に対する倫理的反応／歌詞を取り出すこと／言葉とメロディーの関係／言葉が歌になった

第一部　精読のアクロバット

一　無力さの冒険　「15の夜」――なぜ盗んだバイクが必要なのか？　36

尾崎らしさとは何か／「15の夜」の位置づけ／タイトルの重要性／ねじれる身体／デビュー前の創作ノートから／内と外、外の外／避難所のその先／ヤンキー座りと攻撃性／理屈を超えた結論／弱さの発見／なぜ盗んだバイクが必要なのか／夜という異界／孤独な旅路／孤独が孤独を癒す／無力感について／特別な夜の終わり

二　あがいた日々の終わり　「卒業」――それは退屈しのぎの反抗だったのか？　77
なぜピアノを弾いて歌うのか／反＝卒業ソング／反＝ツッパリソング／表現上の特徴／地上と天空のあいだ／二つの世界の往来／変化の兆し／放課後という中間的な時間／離れたところから見る〝目〟／自由の退屈さ／学校的価値の外部／力から愛へ、仲間集団の解体／処世と理想／窓、ガラス、そして校舎／問いと反復／マクロの自由、ミクロの自由／互角のレトリック／期限つきの反抗／終わりなき問い／見出された「かよわき者」たち／さまよう矛先／学校生活の総括

第二部　いろんな場所で、いろんな仕方で

一　ふたつの愛のかたち「I LOVE YOU」と「OH MY LITTLE GIRL」――これは愛なのか？　140
タイトルについて／なぜ〈悲しい歌〉を聞きたくないのか／〈悲しい歌〉から逃れられるか／子猫のような無力さ／愛か、秘密か／「OH MY LITTLE GIRL」との比較／恋愛の始まり、恋愛の終わり
二　過渡期のエネルギー　「十七歳の地図」――半分大人には世の中がどう見えるか？　164
子ども時代の終わり／しゃがれたブルースの意味／若者のエネルギーのゆくえ／男性・女性の二項対立／若者・大人の二項対立／半分大人という実存／生きる意味／

もがく身体／歩道橋と夕陽、二つの世界の途中にあるもの／まとめ

三　パターンで読む「永遠の胸」――彷徨のすえに見つけた答えは何か？　195

第一回／第二回

四　ため息が歌に変わるまで「僕が僕であるために」――勝つために何をするのか？　228

一／二／三／四

第三部　尾崎豊という事件（尾崎論のためのノート）

一　尾崎家・少年時代・活動前期――父の謎と「延期と復活」　256

父・尾崎健一という人／健一の結婚／豊が誕生したころ／健一の人となり／親と子／兄・尾崎康という人／豊の変化／音楽への傾倒／フォークか、ロックか／親離れとしての素行不良／忙しい高校生／音楽への道／停学・デビュー・退学／「延期」と「復活」／充実の一年間／評価が分かれる『壊れた扉から』／小説と被写体

二　活動後期・死・その余波――病跡学とファン分析　295

渡米という悪夢／尾崎繁美という人／「核（CORE）」について／薬物との闘い／異常な愛
混沌の中へ／マネージャーから見た尾崎豊／境界性人格障害（境界性パーソナリティ障害）／
兄から見た尾崎豊／最後のマネージャー／残されたファン／尾崎豊の贈与／
「伝言」のパターン／死の受容／尾崎ハウスという聖地／死をめぐる謎／事故死なのか／
自殺なのか／他殺なのか／「尾崎豊の息子」から「尾崎裕哉」への長い道

引用文献　340

あとがき　348

凡例

・引用は「　」で示した。但し、歌詞の引用は〈　〉とした。

・尾崎豊が作詞した歌詞は『大いなる誕生　尾崎豊作品集』（ソニー・マガジンズ文庫、一九九三年）を底本に用いた。但し、実際の歌唱とは異なる部分は歌唱に合わせた。

例、「15の夜」〈退屈な授業が俺達の全てだというならば〉→〈退屈な授業が俺達の全てならば〉

「卒業」〈今　俺にあるものは〉→〈今　俺にあるもの〉

「十七歳の地図」〈心をいつでも輝かしていなくちゃいけないってことを〉→〈心をいつでも輝かしてなくちゃならないってことを〉

・本文中での歌詞の引用に際しては、読みやすさを考慮して、一字空け、改行記号（／）を省略した場合がある。また、ひらがなを漢字にした場合がある。

はじめに

危険な人生(ドライブ)

尾崎はクルマの運転の仕方が無鉄砲で、しばしば事故を起こした。とにかくアクセルをめいっぱい踏み込まないと気がすまなかったたし、他のことに気をとられて自分が運転していることを忘れることがあった。

一九九一年(平成三)一月二日には首都高で一六〇キロだし、分岐点でハンドルを切り損ねてブロックに衝突、スピンして側壁に激突した。クルマは横転、乗っていたBMWは廃車になった。正月で交通量が少ないからよかったものの、普通の日なら大惨事になっていた。その四か月前にも、自宅近くで工場の門に追突し廃車にしている。いずれの事故でも奇跡的にかすり傷ひとつ負わなかった。

父親の尾崎健一は、息子の運転が荒っぽくてヒヤヒヤしたことを繰り返し書いている。

一九八七年(昭和六二)三月、豊がニューヨークから帰国し朝霞の家にいたとき、家族で半田市にドライブに行った。半田は健一が幼いとき住んでいた地である。健一のクルマを豊が運転した。「豊はアクセルを一杯ふみこんで、カーステレオにロックをガンガン鳴らしての運転であった。東京を次第に離れ運転も佳境に入ると、豊の体はロックのリズムにのって微妙にゆれ、それはハンドルをもつ両腕にも伝わってくる。車はかすかに蛇行する感じで、そのつど妻の怒声と私の叱声を交え乍(なが)ら」と、音楽に心が奪われ、上の空になって運転する様子が描かれている。(1)

また、マネージャーだった鬼頭明嗣は、こう書いている。「尾崎の車の運転は決して上手(うま)くはない。テクニックうんぬんというより、とにかくアクセルを一杯に踏みこまないと気がすまない。目一杯のスピードを出すのだ。

(略)おまけに、ときどき、自分が運転しているのを忘れたみたいに、まるっきり別のことを考えてしまう。まったく危ないのだ」[2]。

兄の尾崎康も、弟のことを「「運転不適格者」といってもよいほどよく事故を起こす」と記している[3]。既に高校生のときからその兆しはあった。免許もないのに兄のクルマを運転して壊したり、兄の原チャリに乗って壁に激突したことがあった。運転免許をもらった日にも、早速ガードレールにぶつけたというから、安全より運転する快楽のほうが大きかったのだろう。

妻の尾崎繁美は、「彼は何度も車をぶつけたり、事故を起こしていた」と書き[4]、その原因は神経内科で処方してもらっている薬の飲み過ぎだったという。ドライバーとしての性格に加え、薬の副作用も影響していたのかもしれない。いずれにしても、周囲にいた者たちの手記には、尾崎はよくクルマで事故を起こす人だ、という認識が共通している。

思い切りエンジンを吹かして夜の街をとばそう、と歌う「FIRE」という曲がある。クラッシュするまで走り続けよう、と威勢がいい。この歌は、品川でスピードをだしてカーブでスリップ、路上駐車していた別のクルマに激突するという事故を起こしたときに、駆けつけたパトカーの中で作ったものである。

同じくクルマを運転する歌である「Driving All Night」にも、〈アクセル踏み込む〉とか〈スピードに目をやられ〉などといったスピードへの嗜癖があらわれている。クルマという器は、身体感覚に変容をもたらす重要なアイテムなのだ。

クルマで思いきりスピードをだすことは束縛をふりきって自由になるための象徴的な行為である。自由になりたいと歌うのはいいが、それを現実の行為においてやってしまうと、たちまち事故に結びついてしまう。

尾崎豊の人生を傍(はた)から見ると、このクルマの運転のように危なっかしいものに見える。猛スピードで走ってはバーンとぶつかる。クルマを取りかえてはそれを繰り返す。ドライバーはたまたま怪我なく切り抜けてきた。最後

の最後におけるまでは。

本書について

本書は、尾崎豊が残した歌詞について論じるものである。

三部構成で、第一部と第二部では主要な歌をとりあげ、その歌詞を詳しく分析した。第一部は通常に論述していったが、第二部は目先を変えて、ラジオでの対談、大学生が書いたブログ、高校での授業、読書会、といった様々な場面を想定して書いた。いずれの場もフィクションである。対談や読書会のようにいろんな意見を交差させたほうが、歌詞のように人によって大きく振れる読みがあるテクストを語るのに語りやすい。

歌を聞くとき、歌詞の言葉を一語ずつ吟味しながら聞くということは通常はありえない。だから本書の試みは、歌を聞く体験の分析とはかなり違うものである。しかし、丁寧に歌詞を腑分けした後で聞き直した歌は、それ以前とはまた違って聞こえてくるかもしれない。つまり通常の歌の聞き方についての分析ではないが、聞き方を変えるものではある。

これまで尾崎豊に関する本はたくさん出版されているが、そのほとんどは人物論である。歌詞にふれたものもあるが、本書のように細部に踏み込んだものはない。歌詞についての叙述があっても、それらは全体の印象を語る大雑把なものであったり、歌詞にかこつけて著者の人生論を語るようなものであるか、あるいは歌詞の一節だけを取り出して解釈する、部分的なものの都合のよい解読だったりする。

尾崎の歌詞の特徴の一つに、「メタ認知的」ということがある。メタ認知というのは、自分の思考や行動を客観的に把握することだ。わかりやすい例として、「ハイスクールRock'n'Roll」がある。〈逃れられない流れの中で必死にあがいてる俺が見えるさ〉とあるが、〈俺が見えるさ〉とあるように、自分を俯瞰的に眺めているのがそう

である。また、自分が属する仲間集団や街を、少し離れたところから冷静に分析的に見ていることもある。こういうやり方は無意識的なものであろうが、その場の勢いに流されないクールな印象を歌詞に与える。

尾崎はシンガーソングライターで、プライベートなことを歌にする、いわゆる私小説家タイプの書き手である。その人物のことをよく知っていたほうが、歌詞というテクストに向きあったときに深い読み方ができる。それに、尾崎の生き方を素通りして尾崎について語っても、ファンは耳を傾けないだろう。また、そのファンも、尾崎について知っているつもりであっても、たいていは本を数冊読んだだけで、違う立場から書かれたものを目にしていないことが殆どだろう。案外、知らないこと、あるいは忘れていることが多いものだ。

本書は歌詞について論じるのが本題であるが、尾崎豊とはこういう人であると三行の紹介で済ますだけでは説得力のあるものにならないと思えた。そこで、尾崎豊という人物がどういう生き方をしてきたのかについて書いておくことにした。その作品とは関係のない没後の出来事についても、尾崎豊という名前からイメージされる全体であると考え、記すことにした。結果的にかなりの分量になったのでこれを第三部とした。その父親についても紹介したり、ファンの手紙を分析したりしたが、それも類書にはない特徴になった。ただ、伝記的な部分はこれまで出版されたり記事になったりしたものを再構成したものであり、私があらたに発掘した事実はない。また、できるかぎり多くの歌についてふれておきたかったので、記述の途次、関係のある歌を取り上げていくことにした。

本書のタイトルは、『盗んだバイクと壊れたガラス』となっている。説明するまでもなく、これは「15の夜」と「卒業」の歌詞に由来している。「壊れたガラス」は、本来なら「壊したガラス」とすべきであろう。だが、それだと舌足らずな感じがするのであえて言い替えた。「壊れた」という言い方は『壊れた扉から』にも通じるので、尾崎らしさは損なっていないだろう。

序章　尾崎豊の歌詞に向きあう

CamScannerでスキャン

尾崎豊の評価の変化

世間が尾崎豊に寄せる関心は、没後四半世紀経った今でも途絶えることがない。その存在は、たんなるシンガーソングライターという枠には収まらない、ひとつの生き方を示すものになっている。

南田勝也（社会学）は、尾崎は、「伝説の〝音楽家〟という評価を超えて、青春の葛藤をテーマにした普遍的な〝表現者〟と見なされている」という。そして「「青春の葛藤」の代弁者としての尾崎は、「葛藤を失った」現代の若者のあり方を検証する比較材料に用いられる」という。[1] 南田がそう書いたのは二〇〇四年だが、その後も、少なくない若者論において尾崎は、葛藤する若者の代表として取り上げられ、その時々の若者のあり方に対置させられることになる。

「葛藤」は、それが外に向けて表現されると「反抗」となり、内に向かうと「苦悩」となる。かつて大人が推奨する「良き反抗者」はジェームズ・ディーンや石原裕次郎といった銀幕のスターであったが、時代とともに尾崎豊にアップデートされていった。尾崎も古いといえば古いが、「反抗者」が社会的に包摂されるには相応の時間が必要で、反抗の生々しさが消え、ノスタルジーによる美化作用を受けなければならない。

先に言っておくと、映画スターと尾崎豊には決定的な違いがある。それは俳優は雰囲気や演技で勝負するが、尾崎は歌詞という言葉を持っていて、主としてそれで自分の考えを伝えたということだ。これによって、たんなるやんちゃな反抗者ではなく、反抗すると同時に苦悩する者でもあるというこみいった両面を伝えることができた。しかもそれは大人が書いた脚本ではなく、自分で書いた言葉であったということが、受け手を興奮させたのである。

「良き反抗者」としての尾崎は、次に掲げる『朝日新聞』の社説にその例が見られる。二〇一二年一月九日、成人の日のものだ。「成人の日に　尾崎豊を知っているか」と題されている。冒頭、「ああ、またオヤジの「居酒屋若者

論」か、などと言わずに、聞いてほしい」という弁明から始まり、およそ次のように書かれている。

かつては尾崎の歌は若者の共感を呼んだし、その歌は高校の教科書にも採用された。ところが最近は、うんざり顔をされることが多い。香山リカ(精神科医)は大学の授業で学生に尾崎豊を聞かせ感想を求めると、ここ数年は「自己中心的なだけ」「何が不満かわからない」という批判が増えているという。

今の時代、就職も厳しく、若者たちは尾崎のころよりずっと生きづらいはずなのに、親や世の中に従順で、格差も貧困も自己責任で受け入れているようにみえる。古市憲寿(社会学)は二〇代の若者の七割が現在の生活に満足しているという調査結果を紹介している。未来を探すより、親しい仲間と「いま、ここ」の幸せを感じているようだ。

尾崎豊はどこへ行ったのか。若者よ、もっと怒れ。社会が危うくなっている。世界の政治は若者が動かし始めた。若者よ当事者意識を持とう。

といった内容である。朝日新聞的には、若者が今の生活に満足するのは保守的に見える。生きづらさがあっても自己責任で受け入れるものわかりのよさでは社会は変わらない。尾崎のように不満をはっきり表明しよう、ということである。だが、尾崎の反抗は実存的なものであり政治性はないから、筋違いの英雄像を持ちだしているように思える。

尾崎は、かつては大人にとって危険な存在だったのに、いまや元気のない若者へのカンフル剤として引用される。体制にとっては周辺的で秩序に従わないアウトローが、今や、国や社会のために利用される。もちろん、盗んだバイクに乗ったとか、校舎の窓ガラスを割ったとかいうことは具体的には語られない。時間がたつうちに過去のことは曖昧な靄のうちに包まれてしまう。

反抗心を歌った尾崎は名誉回復され、若者の「良き見本」として新聞の社説に採り上げられるまでに出世した。教科書に載り、学校で教材にもされている。しかしそこまでいくと、大人社会に取り込まれ利用されるかつての不良に対し、どこか裏切られた感じを抱くことになる。尾崎は「15の夜」で落書きばかりの教科書を小道具に使った

が、尾崎が尊敬こそすれ反発を感じていた「教科書」それであったろうか。尾崎豊を否定することもまた尾崎的であ
る。権力者が要求しなかったもの、こそがむしろ大きな反抗だ。「尾崎豊」らしさを受け入れるのは反抗への美学ではなく、求められたものへの従属ではないのか。反抗、それを求められて反抗する尾崎はいない。

ところで、「反抗する尾崎」――その尾崎像があるが、「生きることに悩む青年」という尾崎像もある。反抗する者にたいする反撃だが、悩みは自分を攻撃する。いずれも反抗の表れである。尾崎の受容のされ方には変遷があるが、最初ではこの「悩み」のパターンが見られる。いずれも、歌詞のイメージが寄与するところが大きい。歌詞のどの部分に注目するかで、反抗する尾崎か悩める青年かに分岐するのである。

例えば、「卒業」という一つの曲でも、一本の部分を「窓ガラス壊してまわった／逃げられ続け　あがき続けた」という部分を切り出せば反抗的な尾崎の歌に聞こえるし、「あと何度自分自身　卒業すれば　本当の自分に　たどりつけるだろう」という部分を切り出せば悩める青年の歌に聞こえる。一つの歌の中に攻撃性と脆弱性が入り混じっているのだ。前者は攻撃で反抗するものではない。反抗は悩みの裏返しの表現である。尾崎の歌に反抗の要素しかなければ、一時的に盛り上がってそれで忘れられるだけだったが、それは普遍的な悩みをベースにしたものだったので、時代を超えて生き残ることになった。

次に、この「生きることに悩む青年」として受容される尾崎を見てみよう。

尾崎は高校の「倫理」の教科書に採りあげられたことがある。教科書の参考書である『倫理用語集』（山川出版社、二〇〇〇年）には「尾崎豊」や「15の夜」の項目が立てられ、「みずから作詞、作曲した歌の世界に没頭しながら全身全霊をこめて歌い」とか、「大人の無理解に傷つき、怒りと悲しみをかかえながら夜の街をバイクで走る15歳の少年の孤独な心を歌っている」と書かれている。傷つきやすさやひたむきさが前面に押し出された書きぶりである。「夜の街をバイクで走る」とは書いても、それが「盗んだバイク」であることにはふれていないし、尾崎の代表作として「十七歳の地図」（一九八三年）を挙げているが、学校に対しあからさまに敵対す

る「卒業」は除かれている。覚醒剤所持事件についてもふれていないなど、「教育的配慮」が見受けられる。毒抜きのための省筆である。

この用語集は何回か改定されていて、それを見ると尾崎豊の倫理教科書への使用頻度の推移がわかる。二〇〇四年度の高校教科書では十一冊のうち三冊、二〇〇八年度では十一冊のうち一冊、二〇一四年度では七冊のうちどれにもない。倫理の教科書からはもう尾崎は姿を消していることになる。

尾崎の内省的な側面が評価されるようになるのは九〇年代半ばである。瀬川正仁(映像作家)によれば、八五年当時、尾崎の曲を聞くことを校則で禁止する中学校が相次いだが、九〇年代半ば以降の教育改革で、「自ら考える」「生きる力を育てる」方向へ舵が切られ、そのいわゆる「ゆとり教育」により尾崎は評価されるようになり、二〇〇二年に中学校、高校の倫理の教科書に載るようになったという。「あくなき自己探求心、つまり問題を突き詰めて考えることで自ら問いをつくりだしてゆく能力こそ、いまの若者にとって必要な要件なのではないか、という声が識者の中から上がるようになる。そして、それを実行した男として尾崎豊がクローズアップされた」。その後、学力の低下から「ゆとり教育」は批判の的となり、二〇〇九年度からは「脱ゆとり教育」へ方向転換、尾崎の記述も教科書から姿を消していくことになる。[2]

授業の教材としての尾崎は、反抗する若者ではなく、生きる意味の探求者へとソフト化されて受け入れられた。のちに尾崎の名は学校的な場からは消えていったが、一時期ではあっても、尾崎は「教える側」にいたことは確かである。

『GTO』というヤンキー漫画がある。ヤンキーが教師をやるという趣向で、テレビドラマにも二度なっている。ヤンキーのような教師らしくない教師をテレビドラマは求めている。テレビの教師は、ヤクザ(『ごくせん』)、銀行員(『さよなら、小津先生』)、弁護士(『ドラゴン桜』)、ホステス(『美咲ナンバーワン!!』)、スナックのママ(『夜のせんせい』)など異色ぞろいだ。前歴が教師のイメージからかけ離れているほど、勉強以外のことを生徒に教えられるというわけだ

（『暗殺教室』では、教師はついに人間以外の生物になってしまった）。

尾崎もまた教師らしくない教師といっていいだろう。尾崎は教師になったわけではないが、教師的役割をはたしている。実際、あとでふれるが、ファンの少なからぬ者たちが、「尾崎にいろいろ教わった」と述べている。教育の場を賦活できるのは学校の外部から来た者たちである。異業種からの参入であるほど、学校で新しい発見や気づきがある。

なぜ世間は尾崎豊を忘れようとしないのか

そもそも尾崎豊という名前が広く世間に知られるようになったのは、一九九二年（平成四）四月二五日の、その異常な死に方のせいである。尾崎はそれまでもアルバムを出せば一位になるほどの人気はあったが、ファンは若者の一部の層に限られていた。テレビに出なかったこともあり、決して誰もが知る一般的な歌手ではなかった。生前に出演したテレビ番組は「夜のヒットスタジオ」一回きりだ。だが皮肉にも、その奇怪な死により、連日テレビでその名前と歌が流れることになった。新たに興味を抱いた人たちが旧作のアルバムを買い求め、軒並みヒットチャートに入った。デビュー・アルバム『十七歳の地図』は一九八三年の初回プレスは二千枚程度だったが、没後二年には一六〇万枚になっていた。セカンド・アルバム『回帰線』や遺作となった『放熱への証』も一〇〇万枚を超えた。端正な容貌と澄んだ歌声は年配の女性たちをも虜にした。尾崎が斃れた民家の庭先は聖地となり、毎日多くの若者がそこに詰めかけた。

マスコミは、死の謎と遺族のもめごとを追い続けた。いわゆる「尾崎本」が多数出版され、尾崎についての語りは飽和状態になった。尾崎豊の名前は尾崎豊に興味がない人にも知られる一般的なものになった。九〇年代に入るとスキャンダル報道は落ち着き、その後は思い出語りになってゆく。さらに尾崎のワルの側面が風

CamScannerでスキャン

化してゆくと、癒しを与える存在として見いだされるようになる。節目ごとに思い出され、追悼され、歌が広く人々に聞かれ、尾崎豊の名前は時代を超えて受け継がれることになった。

没後二十数年たった今でも、尾崎の様々なベスト・アルバムの発売や、映画、テレビドラマでの楽曲の使用、特別展など、途切れることなく続けられている。まるで尾崎はまだ生きていて、新しい何かを作り続けているかのようですらある。

大人社会への反抗の象徴だった尾崎豊。その人が、まだ若くして謎めいた不慮の死を遂げる。そのとき大人社会は彼の人生をどういうものとみなしたのか。

テレビは尾崎を忘れまいとでもするかのように、しばしば特集を組む。私にはそれは、社会が、尾崎豊の魂を秩序の枠組から排除せずに、それを内部に組み入れて宥和しようとしているかのように見える。体制に反抗し異常死した者の魂を鎮める御霊信仰（ごりょうしんこう）の現代的なバージョンである。敗残の恨みを抱いたままこの世から消えていった者を放置しておくと災いが起こる。そういう怖れに対する無意識はなくなってはいないのだろう。どこかで敗者の名誉を回復しておかないといけない。

デビュー・アルバム『十七歳の地図』（CBSソニー）

御霊信仰は古代からある。非業の死を遂げて世を恨み怨霊（おんりょう）となって災いをなす者を供養し、その荒れた魂を鎮め、強い霊力で世の中を守ってもらおうというものである。大宰府に左遷されて失意のうちに亡くなった菅原道真が典型だ。道真は怨霊となって政敵の藤原時平と周囲の者を殺し、また都に雷を落とすなど祟（たたり）をなすので、朝廷は道真を復位したり北野天満宮を造ったりしてその霊をなだめようとした。道真は次第に善神として崇（あが）められるようになり、今に続く学問の神となった。

もちろん現代には怨霊はないし（怨霊は幽霊に

だが御霊信仰的な発想の形式、つまり不意の死に見舞われた者を放置しておくことはできず、丁寧に祀らないとなぜか気が休まらないというのは今でも変わらない。

大人社会からしてみれば、若者の反抗の象徴だった尾崎は不慮の死を遂げて、敗者となってくれたおかげで扱いやすくなった。尾崎の残した歌詞は、いわば敗者の文学としてセンチメンタルに語りやすくなった。往時の生々しさはそこにはない。逆らう者はいったん叩き潰されて敗者となり、次は、人々を救済する善なる神として復活する。

多くの若者たちは、尾崎が倒れた民家を訪れて弔哀の意を表した。尾崎ハウスと呼ばれたその民家は、尾崎の霊を祀る神社の代わりとなったのではないか。今の時代なので、鳥居だの社殿だの祠だのといった形はとらないが、狭山湖というなんの縁もない場所に置かれてある墓石よりも、はるかに何かを感じられる場所であり、霊魂があるとしたらそこにとどまっていると感じられる場所である。異常死した者の魂はその場に地縛霊となってとどまる。息を引き取った場所ではないが、二時間ほどそこに佇み、また裸になって体を地面にこすりつけ、(親族や医療関係者以外に)世間に最後にその姿を晒した場所である。尾崎豊の神社を建てることを想像するのは滑稽だが、尾崎ハウスはその代替役割をある程度果たしたのではないだろうか。

二系統の受容

尾崎豊の代表曲といえば、「I LOVE YOU」「OH MY LITTLE GIRL」「15の夜」「卒業」といったあたりになるだろう。前二者は切ないラブソング系で楽曲重視、後二者はヤンキー系で言葉重視である。

「I LOVE YOU」はラブソングの定番となっており、宇多田ヒカルをはじめ多くのアーティストがカバーしている。「OH MY LITTLE GIRL」は一九九四年(平成六)に放送された野島伸司脚本のテレビドラマ『この世の果て』の主題歌に採用され、尾崎の歌としては最大のセールスとなった。どちらの曲も、映画やCMなどでよく使われる。

「15の夜」や「卒業」は歌詞のイメージが具体的で固有の物語性を持ち、それ自体で完結しているから、他の映像や物語とはなじみにくい。歌と歌い手との関係に固定性がある。いわば尾崎の色がついているので、カラオケで歌うならともかく、プロのアーティストがカバーして自分らしさを出そうとしても尾崎のイメージと衝突してしまう。ドラマやCMでも使いにくい。こちらがもう一つの系統である。

「15の夜」や「卒業」は、今では楽曲としてよりも、「盗んだバイク」や「壊したガラス」といったフレーズを生んだ作品として残っているといっていい。歌詞のフレーズが一人歩きするほど広く知られた、歌詞が重視された歌として残っている。これらの歌詞の断片から連想されるイメージが、尾崎豊という名前を八〇年代における若者の反抗の象徴にしている。

尾崎が登場した八〇年代前半は、横浜銀蝿のような不良の記号に満ちた歌い手が人気を集めていた。バイカーファッションの横浜銀蝿などいかにも不良スタイルだった。不良というのはつるんでいるから威圧感をもつし、美学が成りたつ。だから銀蝿が一家としてグループなのは当然だ。一人でリーゼントをしていたら滑稽である。標準からはずれた奇妙な髪型や服装は、集団で承認され共有された美学のもとにそうしているということを示し続けるために、つるむ仲間を必要とする。

尾崎はソロシンガーであり、突飛ないでたちをすることもなかった。白いTシャツにブルージーンズという、普遍性のある青春の記号を身にまとった。もともと作業着であるジーンズを日常において身に着けることは、ジェームズ・ディーンの映画などの影響から反抗を含意したが、この時期にはとうに若者のファッションのひとつになっていた。とはいえ、いまだに勤務スタイルとしてカジュアルな格好を認めてもジーンズは不可という企業が殆どであるのは、ジーンズには拘束に対して自由を希求するイメージが残っているからだろう。

尾崎はアイドルのようにはテレビに出なかった。公表される写真も制限されていたから、世間が尾崎を知るためには、歌そのものを主たる情報源にするしかなかった。「15の夜」も「卒業」も、楽曲が先鋭的というよ

CamScannerでスキャン

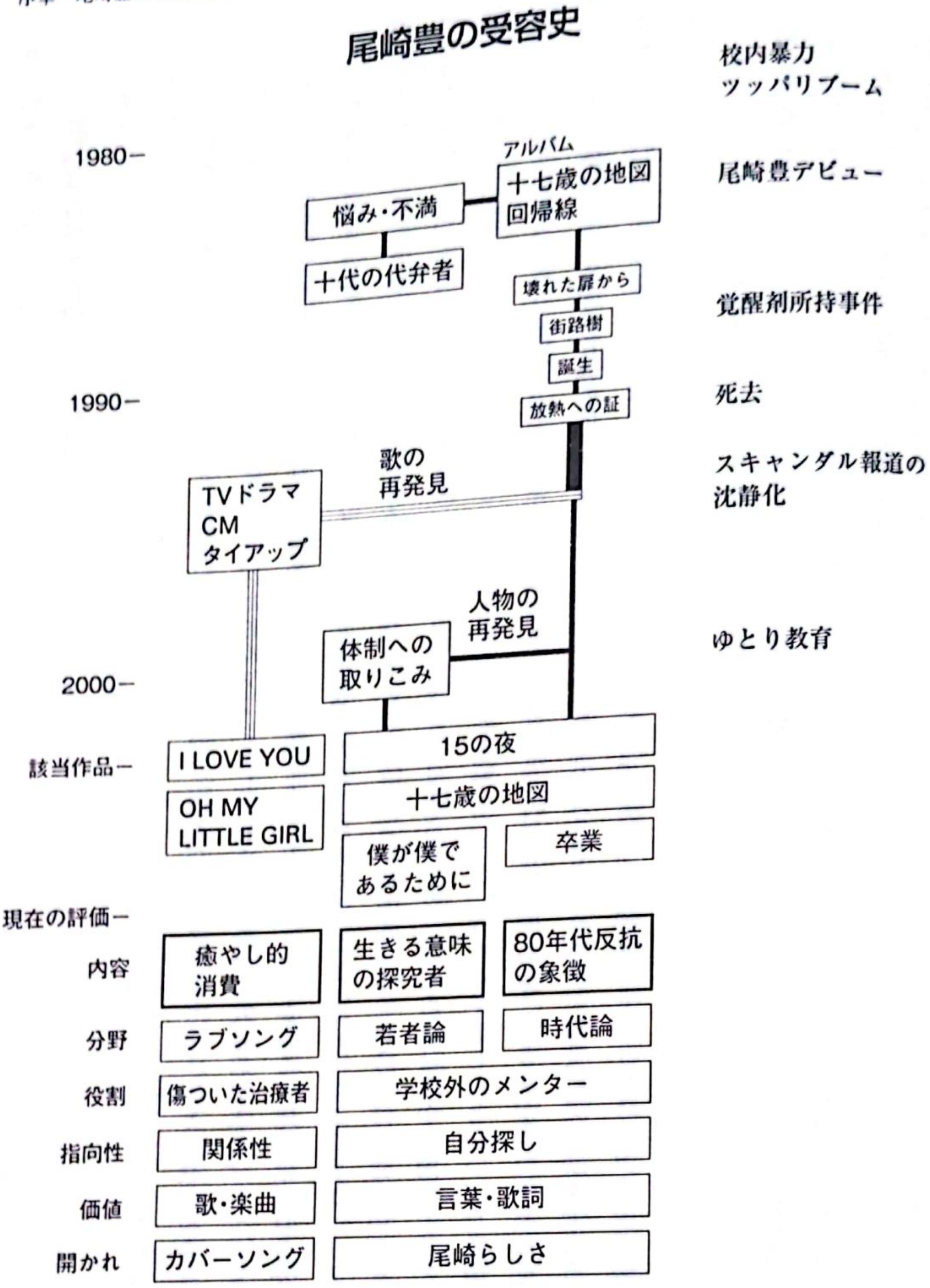
い。それらがインパクトを持ったのは、ひとえに歌詞の力によるものだ。横浜銀蝿は図像的に強烈だが、彼らしい言葉は連想しにくい。他方、尾崎には、〈盗んだバイクで走り出す〉とか〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉といった刺激的なフレーズがある。そうした引用しやすい言葉を残せたことが、のちのちまで参照元としての生き残りを決めたのではないか。

没後のスキャンダラスな報道が一段落したところで、尾崎の歌それ自体が、聞かれるべき歌として再発見されていく。「I LOVE YOU」や「OH MY LITTLE GIRL」といった、歌詞の意味をあまり問わないで済む歌が、尾崎というキャラの濃厚さから切り離されたところで、歌として評価されていった。これはあらたな層の女性ファンが拡大したことと無関係ではないだろう。テレビのワイドショーをよく見るような主婦層にファンが広がっていた。

山下悦子（女性史研究）は尾崎没後六年経っておこなわれた対談で、この間、尾崎の反体制的で破滅的な歌はメディアでは流されなくなり、バラード系のラブソングばかりが取り上げられる傾向にあると不満を洩らしている。[3] 河田拓也（ライター）も尾崎の一側面のみ取り上げられることに不満を述べる。「尾崎が不良の聴く音楽じゃなくなってしま」い、「現在の、「繊細さ」や「純粋さ」だけを過剰にナルシスティックに取り出した需要（ママ）のされ方のほうに、ずっと違和感がある」と書く。[4]

極端な言い方をすれば、「I LOVE YOU」や「OH MY LITTLE GIRL」は歌として生き残り、「15の夜」や「卒業」は言葉として生き残ったということだろう。二つの系統のどちらがより尾崎らしいかといえば、後者である。尾崎らしさは歌詞において発揮される。山下や河田が、尾崎の反体制的な不良の部分ではなく、繊細さや純粋さばかりが取り上げられるようになったと嘆くのは、実は、尾崎の歌の本質は歌詞にあるのに、歌詞として重要な歌が閑却され、無難な歌詞に甘ずっぱいメロディがつけられた歌の作り手として消費されていくことへのもどかしさがあるからだろう。

CamScannerでスキャン



本文でふれている「二系統の受容」は、図の「歌の再発見」の分岐について説明したもの。

CamScannerでスキャン

歌詞に対する倫理的反応

世の中には、尾崎豊のことが嫌いで、批判的な人たちも当然ながら存在する。今それを詳細に分類している暇はないが、その中で歌詞に関わるものをここで取り上げてみたい。〈盗んだバイクで走り出す〉と〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉というフレーズについて、あるパターン化した反応が見受けられるのである。

書かれた内容を事実とみなして、それに倫理的な善悪の判断を下そうとする人たちがいる。尾崎は、自分が感じたことや経験したことをもとに歌を作るタイプの書き手であるから、歌われていることが事実そのままであると誤解されやすい。だが、私小説的な歌詞であるとはいえ、ノンフィクションのレポートというわけではない。それに近いことはあったかもしれないが、話を膨らませたり（いわば「話を盛る」感覚である）、あるいは人から聞いたことを自分でやったことのように組み入れたりすることがある。バイクを盗んだとか、ガラスを壊したとかいった歌詞が書かれているからといって、そのことを書き手に直結させて断罪するのは短絡的である。できあがった作品はそれ自体が自律した構築物である。作品の内容は表現との関連において判断するというのが、鑑賞の際の基本である。

尾崎の歌詞に対するナイーブな反応の例を見てみよう。それは現代の紋切型辞典ともいうべきネットの感想に顕著である。

・私は尾崎豊が好きではありません。／だって、夜の校舎、窓ガラス壊して回っちゃだめでしょ。器物損壊ですよ。犯罪ですよ。／どうせ割ったガラスも掃除しないんでしょ。／散らかしっぱなしで誰が掃除すると思ってんの？（http://blogs.yahoo.co.jp/hosiumappo/9330617.html）

・盗んだバイクで走り回っちゃいけないでしょ!?／夜の校舎窓ガラス壊して回っちゃ駄目でしょって事！

CamScannerでスキャン

(http://tomonato09.blog64.fc2.com/blog-category-5.html)

・バイクは盗んじゃいけないし、校舎の窓ガラスを割ってはいけません(http://ameblo.jp/manabu-leo1973/entry-10219770301.html)

ここにあるのは虚構と現実を混同した、あまりにも単純な反応である。ガガガSPは「尾崎豊」(作詞、コザック前田)という歌で、〈盗んだバイクで走る前に　割ったガラスを弁償しろよ〉と歌っているが同類である。

ただ、全ての人に冷静に歌詞を受け止めろと言っても無理な話だ。現実と虚構を混同する人は、こうした歌詞に使嗾されやすい。「卒業」がリリースされた一九八五年当時、歌を模倣して校舎の窓ガラスを割る者がいたし、二〇一三年になっても歌詞に触発されたとして十五歳の少年が卒業式のあった日の夜に中学校の窓ガラスを五三枚割っている(事件を報じる記事に歌詞名は記されていないが「卒業」と思われる)。

尾崎の歌は、盗んだバイクを乗りまわしてスリルを味わった(興奮した)とか、ガラスを割ってスカッとしたぜ、といった文脈では書かれていない。尾崎が〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉という発語行為をしたことについて、学校に不満を抱く者は、そこに「校舎の窓ガラスを壊せ」という教唆や、「校舎の窓ガラスを壊してもいい」という許可が含まれた発語内行為を勝手に読み取り、なかには発語に媒介されて実際の行為に及ぶ者もいたのである。言語にはこのような記述性と遂行性が同時に含まれている。ましてや歌は聞き手に感染しやすいことを考えると、歌詞の書き手は言葉の選択に慎重であるべきだが、部分だけを取り出して自分に引きつけて解釈をする享受者もまた未熟である。いずれにせよ、「窓ガラスを割るのはダメ」という人と、「窓ガラスを割ってやる」という人は、歌の虚構性と現実とが地続きの階層で歌を受容している点で同じだと言えよう。

学校への反抗なら、例えば、教師を殴ったことにしてもいいはずだが、そうではなく、バイクを盗んで走ったとか、校舎の窓ガラスを壊したとかいった行為を選んで語ることが、いったい、歌詞の

くのか。本書ではそれを考えてみたい。「窓ガラス壊しちゃダメでしょ」式のナイーブな反応、あるいは実際に窓ガラスを壊しに行くような感染のしかたは、それこそ「厨房」的な読みの結果である。

歌詞を取り出すこと

歌は、歌詞と曲と演奏とボーカルとパフォーマンスから成り立っている複雑な構成物だ。これをトータルに考察するのは相当難しい。ここから歌詞だけを取り出して論じてみても歌を分析したことにはならない。特に、歌詞と曲のセットは、歌の同一性の面からして強固な結びつきがある。両者を切り離して論じることは、歌ではない別のものを論じることになる。また、歌詞は声として発せられることで、その存在感が何倍にも増幅されている。歌詞は詩集の中の詩のように読まれるべきではなく in situ（それが本来ある場所）で考察されなければならない。ただ、それは理想ではあるが、困難である。そして、いつまでもそうしたホリスティックなアプローチに固執する人がいるせいで、歌詞の分析はほとんど手つかずのまま残されている。

先にもふれた山下悦子は、尾崎豊の批評本を何冊も出しているが、そのなかで、「詩と音楽との相関関係を見るためにコード分析が必要だ」、「メロディー・ラインとかコードと言葉とかがどう結びつくとああなるのかを構造的に分析する必要がある」として、尾崎の楽曲の編曲を手がけた西本明と対談している。西本は、「（初期の頃の尾崎は）詩の比重の多い人に見られるような曲を作っていましたね」、「詩の構成が曲の構成に優先しているというところとかですね。詩のこの言葉を歌いたいがためにこの曲の構成があるという」といった指摘をするが、具体的にどの歌のどの部分がそうなのかというところまで踏み込んでいかない。(5)

歌を作る立場で考えてみると、歌の一部分ならともかく、歌詞と曲が同時にできあがってゆくという例はあまりない。どちらかが先行してできたものに後付けして作られることが殆どである。歌詞を先に作る場合を「詞先」、曲

を先に作る場合を「曲先」という。歌詞と曲はそれぞれ別々の工程で作ることができる独立したものである。だから作詞家と作曲家が分かれていてプロとして存在する。自分で作詞も作曲もやってしまう人であっても、歌詞と曲を作る作業は分離している。

先行して存在する歌詞または曲に、後から曲または歌詞をつけていくからといって、自由に作ったものと比較して劣ったものになるわけではない。逆である。例えば定型詩というのは、文字数や韻律などに制約を設けているが、制約が語の取捨選択を促して、ありふれた想像を超えたものが生みだされるのに役立っている。

歌謡曲の作詞家として一時代を築いた阿久悠は、曲先の作詞についてこう言っている。「当初は、メロディーによって字数が限定されていることが、ひどく窮屈に思えたのですが、そのうち、限定された字数によって、思いがけない言葉が使えるということも感じ、曲先行に対するアレルギーはなくなりました」。また、作曲家から先に歌詞を求められることもあった。「メロディーを自由に書くと自分のカラを破れないが、詞が先にあると、思いがけない展開が出来る」からである。[6] 歌の制作過程から見れば、歌詞と曲を切り離して考えるほうがむしろ自然である。

歌詞というのは文字として書かれたものであり、書かれたものに特有の論理と文彩を持っている。歌い手はその書かれたものを歌うのであって、いきなり、歌が即興的に発話されるわけではない。歌手は歌詞どおりに歌っているだけなのだが、私たちはそれを、歌手の自然な感情の発露が歌になったものであるかのように受容している（プロの歌手はそう思わせるのがうまい）。歌手という生き生きした存在の前では、歌は、歌詞という媒介なしに直接歌として立ち現われてくるかのようだ。歌番組などで歌詞がテロップとして流されるとき、それはまるで歌手が口にした言葉を文字で写し取って明晰にしたものであるかのようにさえ見える（トーク番組がそうであるように）。

そのように、歌と接する日常の場面では、たいてい歌詞の独立性は低く見積もられている。だが、歌の成り立ちを考えれば、それは遠慮しすぎだと言える。書かれたものを書かれたものとして読み解いてみることは、なすべきことの第一歩であろう。

CamScannerでスキャン

別々にできた歌詞も曲も、聴衆の耳に届くときは歌というアマルガムになっており、歌として耳に入った後では、歌詞の言葉には音楽が移り香のようにつきまとう。どうということのない言葉も音楽に裏打ちされてオーラを放つ。だがこれも、印刷されあるいは液晶の画面に浮かぶ歌詞を文字列としてしばらく見ていれば、次第に後光も薄れ、落ち着いて文字として読めるようになる。そのとき言語の芸術として詩的興趣を感じさせる僅かなものと、そうでない大部分のものとに分かれる。平安時代に編まれた歌謡集である『梁塵秘抄』は、歌から曲が抜け落ちて言葉だけになったものが今に伝わるが、「すっぴん」になった言葉でも優れた芸術たりうることがわかる。

私たちは歌を聞くとき、歌詞を聞き逃すことがよくある。というより歌詞の意味を考えて聞いていることは殆どない。比喩的に言えば、パケット（小包）に分割された歌詞の意味なら瞬間ごとに理解しているかもしれないが、全体の論理性まではとても考えられない。歌詞の書き手も、聞き手はどうせ全体の意味や前後のつながりなど考えていないだろうと高をくくっているとしか思えない歌詞を書いている例も少なくない（あるいは方法論としてあえてそのように書かれる場合もある）。

聞き手にとって歌詞の全体には意味がないからそれは考察にはあたいしないと考えるのか、逆に、ふだんは聞き流している歌詞だからこそ、それにじっくり向きあえば意外な発見が得られると考えるのか。聞き慣れた歌でも、その歌詞だけを取り出して読んでみると案外新鮮なものに思えてくることがある。音楽と言葉が一体化した歌のあり様にあえて手を入れて言語の側面から受容しなおしてみることは、慣れ親しんだものを異化させ、見直す機会になる。全ての歌についてそうせよ、ということではない。そうしたくなる歌が存在する。それについて試みよ、ということである。

太田省一（社会学）は三波春夫の「チャンチキおけさ」（作詞、門井八郎、一九五七年）についてこう書いている。三波は終始笑みを絶やさないし、「チャンチキ」という言葉の響きやおけさ調という軽快な曲調もあって、この曲は宴会気分を盛った明るい歌と思われがちだが、改めてその歌詞を見てみると、それが全くの誤解であることがわかる」。

歌詞は、〈月がわびしい露地裏の〉と始まり、その後も、ほろ苦い、切ない、やるせないといったネガティブな心情語を続ける。屋台で隣り合わせた〈知らぬ同士〉は、高度成長で地方から職を求めて都会に出てきたが挫折しかけている人々だろう。歌い方も含め曲のイメージによって明るい感じの歌に聞こえるのだが、歌詞に注目してみるとけっこう暗いのである。

歌詞を勘違いして聞いていることがよくある。有名なところでは、『巨人の星』の「重いコンダーラー」や、唱歌「ふるさと」の「うさぎがおいしいかの山」である。歌詞の本来の意味を知ったとき、聞き手は、歌に対して抱いていた全体的な雰囲気が変化するのを知るだろう。断片的な言葉でも、全体のイメージを左右する力は強い。最近の例だと、私はAKB48の「365日の紙飛行機」の〈どう飛んだか〉の部分が聞き取れず、勝手に「道頓堀」をイメージし、関西風の歌だと思いこんでいた。あるとき字幕で歌詞を見て勘違いがわかり、歌が新鮮に聞こえたという経験をした。

言葉とメロディーの関係

尾崎は当時としては珍しく歌詞を評価された書き手であった。このため、歌詞だけを取り出して分析してみることは、聞き手が尾崎の歌に対して抱く期待の地平を裏切らないだろう。尾崎は「街角の風の中」という歌で、〈使い古された言葉でも　ちょっと気を利かせてみると　口ごもるよりはましな　歌も探し出せるさ〉と書いている。いわば、歌についての歌であり、言葉の使い方に自覚的であることを、その作品で言明しているのである。

まずは、歌詞と曲の関係について尾崎が何と言っているのか聞いてみよう。

「言葉だけより、歌のほうが柔らかいと思います。言葉だけだとトゲトゲしいでしょ。たとえば、メロディーがついてると、ああいいなって聴いてられる曲の中でも、「えっ⁉　こんなこと言ってるの」って詞を見てびっくりする

ような曲」でありますよね、言葉だけだと素直に聴けないようなものでも、メロディーがつくことで楽に聴けたりしますが」

ここで「言葉だけだとトゲトゲしい」と言っているのは、言葉だけだと生々しく響くということだろう。メロディーがついていないと、言葉の意味がダイレクトに伝わってきて、言葉のトゲや気取りがはっきりわかってしまう。「メロディーがつくことで楽に聴け」るのは、言葉が曲にのせられることで言葉の意味が軽くなるからである。

その分かりやすい例が、「街角の風の中」である。この歌は、シングル「核（CORE）」のB面であるが、両者のサウンドは正反対である。一方は重苦しく混沌としており、一方は明るく軽やかだ。だから正反対の印象の曲が一枚のレコードに収まっているようなたたずまいがある。だが尾崎はこう言う。「歌詞を並べてみて聴くと、きっとそのふたつは大して違うことにならないと思うんだ」。たしかに「街角の風の中」の歌詞を読み直してみると、〈街角には人影もなく　ひっそりとした雰囲気で　優しさ無くす子供には　ポケットの中に温もりもない〉と冒頭から「ないないづくし」であり、軽やかな曲調にはふさわしくない内容だ。この歌詞の言葉をよく読むと「トゲトゲしい」感じがする。しかし、「言葉だけだと素直に聴けないようなものでも、メロディーがつくことで楽に聴けたり」する。先の尾崎の発言どおりである。

この歌には、曲からイメージされるものと歌詞からイメージされるものとのズレという問題も含まれている。前述した「[illegible]」はあえてそうすることで反献を出しているのであろう。だが「街角の風の中」はどうなのか。尾崎は、曲や歌詞はそれぞれ納得いくものであっても、「それを具体的にあてはめる時に、それが全てではない、曲にならないことがあり、それが課題だという。[22] つまり歌詞にふさわしい曲、曲にふさわしい歌詞という組み合わせにならないことがあるということだ。

『ぼくたちの「失格論」』というインタビューで、こんな発言がある。歌が重く暗いと言われて、「基本的に、言ってることが同じでもいいんだけど、どうしてもメロディーが感じになっていきますよね、曲は明るくしても」

と言っている。歌詞先行の場合、歌詞は暗く重くなりがちだから、聞き手にそれを飲み込んでもらうために曲は糖衣のように甘くなる。すべて歌詞にふさわしい曲にしていたら、尾崎の歌は「重く暗い」歌ばかりで聞きにくいものになってしまったかもしれない。

作詞家と作曲家が分業でひとつの歌を作るとき、歌詞と曲のイメージがくい違うことは殆どない。曲先行の場合、作詞家は届いたメロディーを何度も聞いて体に染み込ませる。阿久悠は、「メロディーを覚え込み、まるで、自分が作ったメロディーだと錯覚するほどに、体の中に取り入れるのです。(略)聴いているうちに、自分なりのある言葉を語り始めます」という。(12) これは理解できるやり方である。ところが、一九七〇年前後に活動した伝説的なバンドはっぴいえんどは、ユニークな曲作りをしていたことがあった。まだ、ロックは日本語で歌えるのかと悩んでいた時代だ。大瀧詠一が曲先行で作曲し、作詞する松本隆には曲を聞かせずに、一行目は五、次は七といった具合に字数だけ教えたという。松本はメロディーを知らずに歌詞を書いた。(13) 曲と歌詞の取り合わせの予定調和を壊すことで、事前には想像できないものを生み出そうとしたのだろう。

言葉が歌になった

自己表現として、小説や詩ではなく、どうして歌なのかと質問され、尾崎はこう答えている。

「自分で何かやりたいなと思ったとき、やっぱり最初に言葉があった。(略)でも、それを伝えてったりするとき、言葉だけでは足りないと思った。言葉だけでは発表の〝場〟がないですけど、それが歌ならば〝場〟が自分のまわりにありました。(11)」

もし、尾崎が詩人となって詩の雑誌に歌詞と同じ作品を発表していたとしたら、現在のような名声を得ることはなかっただろう。詩を読む人と歌を聞く人とでは、桁が二つか三つくらい違う。詩も歌も、それが

として流通するしかないが、マーケットの規模が違うのだ。「言葉だけでは発表の〝場〟がない」というのは、「発表の〝場〟」は少ないし、読んでくれる人も限られているということだ。

いずれにせよ、ここでわかるのは、尾崎は言葉重視の人だということである。まず何か言葉で表現したいことがあり、発表のための便法として歌にした、とここでは言っている。また、「言葉だけでは足りない」と言うとき、それは「発表の〝場〟がない」というだけではなく、受け手にアピールするものが「言葉だけでは足りない」ということであろう。それは歌にならなければ充分ではなかったのだが、まずは言葉が先にあったのである。

曲を先に作ってそこに言葉をあてはめていく「曲先」で作るアーティストが多いなかにあって、尾崎の場合は、言葉が先にあってそこに曲をつけていく「詞先」を好んだ。『回帰線』を出した頃のインタビューでは、「関係者の人とかに聞くと、サウンドから入ってゆく人が多いみたいだから、音楽って、もしかしたらそういうものなのかもしれないけど。僕の場合は、言葉を歌ったのが音楽になっていた、みたいな感じだったんです」と言っている[15]。

では、どのように歌詞を作っていったのか。尾崎は歌詞を作るとき、ノートに何ページにもわたり思いつくまま言葉を書き連ね、それを整理してゆくことで一つの作品に仕上げるという方法をとる。「存在」の歌詞を書いた時は、大学ノート一冊を使ったという。

面白いのは、「存在」は曲先だったということだ。当時、尾崎の音楽ディレクターだった須藤晃は、この歌についてこう書いている。「尾崎はずっと、詞と曲が一緒にできてくるタイプだったが、『回帰線』からは、メロディーだけが先にできる曲も出てきた。その中で、詞にいちばん苦労したのがこの曲だ[16]」。

「存在」は、まずボーカル抜きで録音され、歌詞はそのあとで書かれた。言葉を重視しているか否かは、たんに曲先であるか詞先であるかということだけでは決められないことがわかる。

ついでに、須藤が記すこの歌に関わるエピソードをいくつか紹介しておこう。「存在」というタイトルは須藤が提案したものだが、尾崎は当初それを拒んだ。中学の時に太めの女子がいてアダ名が「存在」だったからだ。また、

サビの部分は、尾崎は英語にしたかったが須藤は英語ではダメだと言って〈受け止めよう〉となった。結果的にこの歌に英語は一つも出てこない。編曲は町支寛二で、イントロはリリースまもないシンディ・ローパーの「ハイスクールはダンステリア（Girls Just Want to Have Fun）」にそっくりだったが、勢いがあったときだったので面白がって容認したという。[17]

歌詞の作り方について十九歳の尾崎はこう言っている。「だいたい1つのテーマを書こうと思うと、大学ノートの3ページぐらいになるんです。（略）今度はそれを読みながら詞と曲を一緒に作るという[18]……」。

先に須藤が、「尾崎はずっと、詞と曲が一緒にできてくるタイプ」だというのは、このことだろう。つまり第一段階として、まず何を言いたいのかノートにずっと書いていく。たくさん書く理由は、書いていくうちに言いたいことがはっきりした形をとってくるからであろう。次に、そこから歌詞となる言葉を掘り出し、同時に曲もつけて歌にまとめていく。

デビューして半年たったときのインタビューでも、「書いているうちに、自分が、そして言いたいことが見えてくるんです」と言っている。[19]事前に言いたいことがはっきり決まっているわけではない。書く前には自分でも何が言いたいのかわからない。書き始めてから、自分が言いたいことはこういうことだったのかとわかってくるということである。

先にも引用した『街路樹』のインタビューでは、「いっぱい書いていくなかで、抜粋していくみたいなこととかが、重要なポイントになっているんじゃないかと思う」と言い、[20]一九九〇年の『誕生』のときのインタビューでも、たくさん生まれた言葉を「ポリッシュして一つの作品に仕上げる」と言っているから、[21]やり方はそれほど変わっていない。

尾崎の書く歌詞は日本語でびっしり埋まっている。曲にたいして過飽和なほど言葉が詰めこまれている。それはたくさん書かれてある言葉をベースにしているからであろう。反対に、無から言葉をひとつずつ探しだして積み上

げていくタイプの書き手は、もともと言いたいことがあまりないからそうなるので、歌詞を書くのが苦手で、思わせぶりな歌詞を連発してごまかしたり、無意味な英語のリフレインで希釈したスカスカな内容になりがちだ。

曲より言葉を優先させたいということがわかるこんな発言もある。「（デビュー前に作っていた曲というのは）32小節まったく同じメロディーが出てこない、みたいな曲を作ったり（略）というのは循環コードの曲みたいなものっていうのは、歌詞がどうしても〝循環コードのなかにあてはめる歌詞〟みたいになっちゃう気がしてすごくイヤ」だったからだという。[22]

音楽というのはパターンの反復が基本であるが、単純な反復にならないように少しずつ変化をつけようとする。歌詞はそのためにも利用できる。一番と二番の歌詞が全く同じだったら聞き手はすぐ飽きてしまう。サビの部分は同じ言葉が繰り返されることが多いが、それはここだけは言葉より曲を聞かせようとするからだろう。それ以外では単調さを避けるために言葉が入れ替えられる。だが、初めのころの尾崎は、そのように言葉が曲に従属するのが気にいらなかったのである。

ところで尾崎の言葉はどこから生まれてきたものだろうか。どんな言葉も仕込みが少なければ、いいアウトプットはできない。言葉の最大の供給元は読書である。だが、須藤晃は、尾崎は読書家のように言われているが、「実は尾崎さんはほとんど本を読まない人だった」と明かす。[23]尾崎本人は、中学生のときに哲学的なことに憧れて、高校に入ったら哲学書をいっぱい読もうと思ったが、なんだか自分が求める答と違う気がして、結局読まなかったと言っている。言葉をよく知っているのは父や兄からの耳学問だという。[24]この父や兄も個性的な人たちである。詳しくは第三部でふれることにしたい。

第一部　精読のアクロバット

CamScannerでスキャン

一　無力さの冒険「15の夜」――なぜ盗んだバイクが必要なのか？

尾崎らしさとは何か

尾崎豊の代表作といえば何になるだろうか。代表作の指標としては、作者の自信作であること、レコード・CDセールス、人気投票、作品についての批評などがある。このうち客観的な数字として把握しやすく、ぶれが少ないのはレコード・CDセールスである。

尾崎の場合、シングルの売上げランキングは、一位「OH MY LITTLE GIRL」、二位「I LOVE YOU」、三位「太陽の破片」である。一位、二位はテレビドラマやCMのタイアップで、それぞれ一〇〇万枚、五〇万枚。三位は事件後の初リリースで、三〇万枚超のセールス。以下、「卒業」「核」が二〇万枚、「LOVE WAY」「汚れた絆」「15の夜(ライブ)」が十数万枚、「DRIVING ALL NIGHT」「黄昏ゆく街で」「永遠の胸」などは一桁である。「OH MY LITTLE GIRL」が売れたのは没後であるが、これは自分でも名曲と評価していた自信作である。

ファンの人気投票はネットで見るといくつかあるが、最も信頼できそうなものは「表1」のようになっていた。「I LOVE YOU」と「OH MY LITTLE GIRL」の順位が人気投票とセールスとで逆転しているのは、後者の人気の基となったテレビドラマが終わって時間が経っているからであろう。「I LOVE YOU」はCMのタイアップが多く、特に二〇〇〇年代に入ってそれが目立つ。「僕が僕であるために」や「シェリー」などアルバム収録のみの曲がランクインしているのは、尾崎はシングルセールスだけが人気の尺度になる歌い手ではないことを表している。

人気曲を知るにはカラオケも参考になる。某社のものは「表2」のようになっていた。他社も調べたがほぼ同じ

CamScannerでスキャン

である。カラオケなので歌いやすさというバイアスがかかるはずだが、人気投票とそれほど変わらない。カラオケではないが、似たようなものにプロ歌手によるカバーがある。「I LOVE YOU」は宇多田ヒカルから森進一まで、尾崎の歌で最も多くカバーされている。これらを考えると、尾崎の代表曲は「I LOVE YOU」ということになるだろうか。だが、代表曲の選定に「尾崎らしさ」という指標を加えると、「I LOVE YOU」は人気があって誰でもカバーするがゆえに、逆に「尾崎らしさ」は希薄な歌であるといえる。多くの人がカバーするということは、多くの人がその歌のイメージを表現できると考えられているからだ。

ランキングに登場する歌のなかで私が「尾崎らしさ」が出ていると思うのは、「15の夜」「卒業」「十七歳の地図」である。これらの歌を他の歌手が歌ってもしっくりこない。それは歌の上手い下手とは関係ない。尾崎がその人生

【表1】人気投票ランキング

1	I LOVE YOU	7008
2	OH MY LITTLE GIRL	4331
3	15の夜	3319
4	僕が僕であるために	2536
5	卒業	2072
6	Forget-me-not	1779
7	シェリー	1615
8	十七歳の地図	575
9	ダンスホール	416

投票数：24552票、投票期間：2010/8/25～9/1

【表2】カラオケ人気曲ランキング

1	I LOVE YOU
2	OH MY LITTLE GIRL
3	15の夜
4	卒業
5	シェリー
6	Forget-me-not
7	僕が僕であるために
8	十七歳の地図
9	ダンスホール
10	尾崎豊メドレー
11	太陽の破片
12	路上のルール
13	傷つけた人々へ
14	街路樹
15	ふたつの心

CamScannerでスキャン

を生きなければ書けなかったであろう固有性がある。そのように聞こえる歌である。

これらの歌は、誰にもあてはまり、誰もが共感できるといった内容ではない。尾崎豊というアーティストについては、彼を大好きな人と大嫌いな人とにはっきり分かれると思うが、それは「尾崎らしさ」が、突出した個性を持った強烈なものだからである。だからそれを受け入れた人は尾崎にハマるし、受け入れられない人はアレルギーを起こす。

「15の夜」の位置づけ

「15の夜」は、十八歳の誕生日を迎えてすぐ、アルバム『十七歳の地図』と同時に発売したデビュー・シングルである。尾崎は青山学院高校の三年で、無期限の停学処分がとけて復学したばかりだった。だが、その後、二か月も経たずに退学することになる。

歌のベースになったのは中学二年、十三歳のときの出来事である。友人が先生に丸坊主にされたことに憤慨し、仲間と家出を企て、午前三時まで戻らなかったという小事件である。

この歌は、マンガによく出てくるようなシーンの組み合わせでできている。退屈な授業、たまり場での喫煙、バイクでの疾走、夜空を見上げる感傷など、場面が次々に移り変わり、飽きさせない。それを表現するために選択された言葉は的確で、かつ刺激的である。とんがっていて悪ぶってみせるが、大胆な行動とそれに付随するリリシズムがある。「卒業」のように思弁的な方へ向かわず、その時期にしか持ちえない初々(ういうい)しさがある。いろんな主題に発展しうる要素(学校への反発、恋愛、自由の渇望、孤独など)が一つに詰め込まれており、それまでの人生の全体から生まれた歌として、デビュー作にふさわしい。

ナボコフはその文学講義で、フロベールの『ボヴァリー夫人』について、「内容そのものは下卑ていて不快なも

のであっても、その表現は芸術的に抑制が利き調和しているのだ。これこそ文体というものなのである。これこそ芸術なのだ」と言っている。(一)「15の夜」も、そこに書かれた内容は、その身勝手さにうんざりするものであるが、表現としては、それなりの言葉に置き直されて味わいのあるものになっている。「15の夜」は若書きだが、歌詞は単刀直入だし、歌としてもふいにセリフに変わるところがあるなど実験的で、驚くべきデビュー作である。

「15の夜」を優れたものにしている要因の一つは、歌詞の具体性である。一日の出来事として構成された歌詞はイメージが鮮明である。この歌詞を読むと頭のなかに絵が浮かぶ。おそらく多くの人が似たような映像を思い浮かべることであろう。これはつまり内容がよく伝わっているということだ。同じ映像から喚起される感情は誰でもたいてい同じである。抽象的な言葉だと、その言葉から連想されるものは受け手によってかなりズレが生じる。言葉の意味は理解できてもイメージが湧いてこないか、あるいは靄がかかったようにピントがあわないこともある。具体的に指示されたほうがイメージは思い浮かべやすい。そういう歌詞を書くためには、自分の感情を分析し、それを具体的な場面に置き換え、受け手の頭の中にも同じ絵が浮かぶような言葉で伝える作業が必要になる。「15の夜」はそれができている。

デビュー・シングル「15の夜／傷つけた人々へ」(CBSソニー)

さて、尾崎がデビューしたのは一九八三年だが、その頃は、松田聖子、田原俊彦、近藤真彦といった、一九八〇年の一年間に次々とデビューした新しいアイドルと、その後続者たちによって裾野を広げたアイドル歌謡のブームが続いていた。

八〇年四月に「裸足の季節」で一足早くデビューした松田聖子は、その新鮮さをもって、たった一人で七〇年代的なアイドルを過去のものにしてしまった。続いてデビューした田原俊彦や近藤真彦がさらに新時代のアイドルという地歩を固めた。田原、近藤の二人の勢いがあったのは八四年ま

CamScannerでスキャン

でで、この二人と入れ替わるように登場したのが、ツッパリとアイドルを融合したチェッカーズである。八三年九月に「ギザギザハートの子守唄」で尾崎より一足早くデビューしていた。

八四、五年は、男性はチェッカーズ、女性は松田聖子と中森明菜（中森は「花の八二年組」と呼ばれる多数の女性アイドルたちの中でも一番人気があった）が人気の中心にいた。聖子は八五年に神田正輝と結婚して時代のアイコンとしての役割を終え、チェッカーズも八六年半ばに自分たちのオリジナル作品を歌うようになって人気がなくなっていった。

アイドルや芸能界といったきらびやかな集合体から離れたところで尾崎はポツリと活動をはじめた。その顔見せの作品が、徹底的に個人的な体験を描いた「15の夜」というビターな歌である。ブレイクするにはもう一年必要だが、それは幸運なことに、五年も続いたアイドル歌謡が飽きられ地殻変動を起こそうとする時期にあたっていた。尾崎はアイドルに秋風が吹きだしたころに世に出た。もう一年早くデビューしていたら、新しく勢いのあるアイドルに対して存在感を示せただろうか。世間の注目は尾崎のような異端にまで届かなかったのではないか。尾崎はテレビには出なかったし、限られた情報源であるビデオの映像は、尾崎を小出しに見せることに腐心したかのような映像処理が施されていた。アイドルのように大量に露出して人気をあげようとするのではなく、隠されることで逆に、めぐりあえたファンはそこに運命的なものを感じることになった。

タイトルの重要性

「15の夜」というタイトルは、シンプルかつストレートである。もしこれが尾崎も好きだった石川啄木の短歌、「不来方（こずかた）のお城の草に寝ころびて／空に吸はれし／十五の心」のように「15の心」だったら感傷的になってしまう。もともとこの歌は「無免で…」という身も蓋もないタイトルがつけられていた。歌詞も長かった。そこで、ディレクターの須藤と話しあって、もっと歌として伝わるものに書き直すことになった。

最終的な歌詞の中には無免かどうかは出てこない。「無免で…」というタイトルだと、バイクに関わることが焦点になってしまうし、無免許かどうかを気にするようでは道路交通法にとらわれており豪胆さがない。そもそも語り手はバイクを盗むわけだから無免許を気にしていたら動けない。

「無免で…」というタイトルは歌の内容を浅いものにしてしまう。無免かどうかは免許をとれば簡単に解決してしまう問題である。だが「15の夜」というタイトルであれば、一〇代の若者たち、あるいはかつて十五歳を経験した大人たちにも訴える普遍性を持つ。

ところで、もしこれが「十七歳の地図」のように「15歳の夜」となっていたらどうであろうか。デビュー・アルバムに収録する候補曲を選定するためのメモが残されていて、そこには「15才の夜」と書かれている。だが、「15才の夜」では語呂が悪いので「15の夜」にしたという。「〝十五夜〟みたいだと笑った」と、須藤は書いている。(2)「15」「夜」という語の組み合わせのアンバランスな感じもいい。「夜」という不穏な語が「15」という若すぎる年齢とうまくなじまずに、不安定で落ち着かない感じを醸し出している。

尾崎の歌で、歌詞に〈夜〉が出てくるものは二九曲ある。これは全七一曲（没後、未発表音源などから起こしたものを除く）のうちの四割とかなり高率であるから、この人は夜に親和性のある書き手だといって間違いない。ちなみに、〈昼〉の語の使用例はなく（〈白昼夢〉はあるが除外）、〈朝〉は一〇曲ある。尾崎は不眠症に苦しんだから、眠りと目覚めの境界の時間である〈朝〉は重要だったはずだ。〈小さな朝の光は　疲れて眠る愛にこぼれて〉と歌う「Forget-me-not」は、朝のまどろみをいとおしむ歌だ。〈眠〉という漢字を含むものは一四曲もある。

では、具体的に歌詞をみていこう。

15の夜

落書きの教科書と外ばかり見てる俺
超高層ビルの上の空　届かない夢を見てる
やりばのない気持の扉破りたい
校舎の裏　煙草をふかして見つかれば逃げ場もない
しゃがんでかたまり　背を向けながら
心のひとつも解りあえない大人達をにらむ
そして仲間達は今夜家出の計画をたてる
とにかくもう　学校や家には帰りたくない
自分の存在が何なのかさえ　解らず震えている　15の夜
盗んだバイクで走り出す　行き先も解らぬまま　暗い夜の帳りの中へ
誰にも縛られたくないと　逃げ込んだこの夜に
自由になれた気がした　15の夜

冷たい風　冷えた躰　人恋しくて
夢見てるあの娘の家の横を　サヨナラつぶやき走り抜ける
闇の中　ぽつんと光る　自動販売機

100円玉で買えるぬくもり　熱い缶コーヒー握りしめ
恋の結末も解らないけど　あの娘と俺は将来さえ　ずっと夢に見てる
大人達は心を捨てろ捨てろと言うが　俺はいやなのさ
退屈な授業が俺達の全てならば
なんてちっぽけで　なんて意味のない　なんて無力な　15の夜
盗んだバイクで走り出す　行き先も解らぬまま　暗い夜の帳りの中へ
覚えたての煙草をふかし　星空を見つめながら
自由を求め続けた　15の夜

盗んだバイクで走り出す　行き先も解らぬまま　暗い夜の帳りの中へ
誰にも縛られたくないと　逃げ込んだこの夜に
自由になれた気がした　15の夜

ねじれる身体

〈落書きの教科書と外ばかり見てる俺〉

教室の窓際の席に座っている生徒が、授業中に外ばかり見ている。あ、私もそうだったなあ、と誰しも思いあたる「あるある系」のシチュエーションで始まる。

事件らしい事件は表面的にはまだ起きていない。静かな導入部である。もしこれが、いきなり盗んだバイクで走

りだしていたら、聞き手は置いてきぼりをくらう。共感が形成されるために、まずはそこに至る過程が語られる。いきなりハイテンションにはならない。

小道具として教科書が置かれている。教科書は開かれているが、そこに落書きがあることによってその権威は否定されている。〈落書きの教科書〉とはどういうものか。教科書に落書きする人は少なくないが、落書きにもいろいろある。最も多いのは肖像写真に対する落書きであろう。ヒゲやメガネを描き加えたりシワを入れたりして滑稽化する。ネットで教科書の落書きを検索すると、殆どが歴史や国語の教科書で、たまに英語や保健のイラストへの書き込みが見られる。数学や物理・化学など理系の教科書への落書きは見当たらない。落書きしやすい教科としにくい教科があるのだ。

教科書を開いているので、一応は授業を受けるポーズはとっている。嫌々だけれど学校が与える形式に従っている。ただ心は教室の中にはない。外に向かっている。それがこの冒頭で鮮やかに示されている。

〈俺〉は外を見ている。外には市井の人々の平凡な日常があるだけで、目を向けるに価する面白い事件が起きているわけではない。外は、教室の外として意味を持っている。〈俺〉は教室の内側に取り込まれたくないから、首をねじって顔をそむけている。〈外ばかり見てる〉とある〈ばかり〉に、反・教室というこだわりがうかがえる。体は席に縛りつけられているが、心はそうはいかないということを、外を見るというポーズによって表現している。

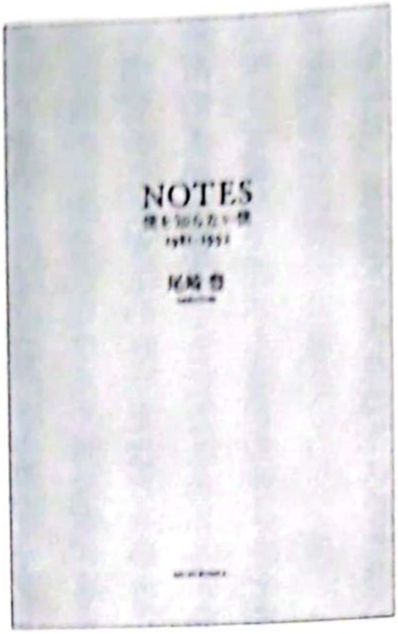
また、漠然と外に対する憧れを語るのではなく、教科書に落書きしてあることを示すことによって、今自分がいる内側をはっきりと否定し、内と外を明瞭に対置する。教科書をひろげてはいるが読む気はなく、席についてはいるが教師の話に耳を傾けるつもりはない。それなら教室になど来なければいいが、そこまでは割り切れない。また、学校の外側に選択肢を持ちえていない。

学校には魅力を感じないが、学校に行かず超然と生きることもできない。かといって今のままではいられないが、どうすればよいのかもわからないので、日常をかき乱してみる。「15の夜」という歌は最初から最後までそういう

ことを歌っている。バイクでちょっと遠くへ行ってみる。けれど結局行く宛もないから、またいつもの日常へ戻ってくる。外側へ抜け出ることができないから、境界のあたりをウロついて、再びもとの世界へ戻ってくる。十五歳にはできることに限りがある。

デビュー前の創作ノートから

尾崎が残した創作ノートをまとめた『NOTES 僕を知らない僕 1981-1992』（新潮社、二〇一二年）という本がある。それを読むと頼りに出てくるのが「退屈な授業」という言い方である。この言葉は「15の夜」や「ハイスクールRock'n'Roll」では歌詞の中に使われている。後者では、〈これから半日は退屈な授業で費すだけで／身も心も疲れはて　魂さえも　Knock Knock down〉と歌われている。退屈なのはわかるが、なぜ授業でそんなに〈身も心も疲れはて〉るのか。おそらく、やりたくないことを強いられているからだろう。平均的な生徒が感じる以上の苛立ちがここにはある。



『NOTES 僕を知らない僕 1981-1992』（新潮社）

授業のみならず、通学を含めた学校生活というものは、同じことの繰り返しでできている。ノートには、こう書かれている。

「まるで意味なく時が過ぎる　単調なリズム　それが every day」(3)。

我慢して学校に通ったところで、未来に夢は描けそうにない。

「こんなに　できあがっちまった町の中では／おれたちの行く先も／もう見えちまってる」(4)。

それにもかかわらず学校にしがみつき授業に出る理由を尾崎は考える。「つまらない授業のちっぽけさに　しがみつかなきゃな

らないおれがいる／（略）／おれがこうして　学校に通うのは／世の中にこびへつらっている気がするんだ／楽しくないもの　無理矢理するのはなぜ／ようするに　明日のことがこわいだけさ[5]」。

「明日のことがこわい」とはどういうことか。「学校をやめたらどうなるのかな…彼女と別れて…中卒の学歴で…／町の工場で働くことになるのかな…嫌だっ！／それにしても　いけないのはおれかっ！　学校かっ！　どっちだっ！[6]」自由を追求し世間のルールを超越しているかのように見える尾崎も、当時はこういったことに真剣に悩んでいたのだ。

尾崎は、世間並の人生コースを生きることを、「流れ」に乗るという言い方をする。大人になるとは、「流れ」に乗ることだ。「今　おれたちが世の中で　大人になったといわれるのは／社会の一部になって　流れに乗ることだ／これでいいのかわからなくとも／心をおしまげて　流れに乗ることだ[7]」。

毎日学校に行き、授業に出て、テストでいい点数をとり、いい大学に行き、大企業のサラリーマンになる。「流れ」は、いつの間にかできあがった自明性に支えられている。「流れ」の内部で競い合うのは奨励されるが、「流れ」の外部に出るのは社会的なリスクが高くなる。

「Bow!」では〈サラリーマンにはなりたかねえ〉と歌われているが、その元となる詩には、次のように付け加えられている。「けれど流れについてゆけず　くやしい思いをかみしめる／不幸になるかもしれないと　体をふるわせている[8]」。歌に採用されなかった詩には、それを書いたときの気持ちが、より率直な言葉で表現されている。尾崎は簡単に学校に見切りをつけたわけではない。平凡だが安泰なコースから降りることで、「不幸になるかもしれないと　体をふるわせている」のだ。「Bow!」から外されているこのフレーズは、「愛の消えた街」に〈誰もが不幸になるかもしれない自分を守り〉と使われており、〈先の解らぬ不安〉が歌われている。将来が不安だから人は自分中心になり、街から愛が消えてしまう。

学校に行くか行かないかは大きな選択だ。「退屈な授業」が嫌だからと「流れ」から降りてしまえば解放感は得

CamScannerでスキャン

られるが、それ以上に恐怖感が生じる。だから「流れ」に乗りつつ、その中で逆らってみせるという戦略が当面採用される。「ふつうの家庭の出世コース歩くだけじゃつまらない／生きてるあかしが今ほしいのさ」[9]とか、「逃れよう　逃れよう　流されてしまうまえに」[10]といった気持ちはあるが、「流れ」そのものの外に出ようとする勇気も自信もまだなかった。「ハイスクール Rock'n' Roll」には、〈逃れられない流れの中で　必死にあがいてる俺が見えるよ〉とあるが、流れに乗りつつも流されないようにという心理的葛藤が、身体的な「あがき」として表現されている。のちに中学時代を回想したインタビューでは、仲間の不良たちは全然学校に来なかったが、「僕の場合、学校を否定しきれないというか、高校に行きたかった」ので、学校と折り合いをつけていた、それは広い視野をもったためであり卑怯なことではない、という主旨のことを語っている。[11]

尾崎は高校三年の冬に退学するが、それは学校に行く代わりに何をすればいいかわかったからであろう。もうわざわざ学校へ行って文句をつけるまでもない。プロのミュージシャンという選択肢ができたから、学校が嫌だから辞めるという選択ができたのである。

内と外、外の外

「15の夜」の歌詞に戻る。

〈外ばかり見てる〉ということなので、〈俺〉は窓際の席に座っているのだろう。窓際というのは内と外が接する場所である。学園ドラマでは生徒の着席位置にお決まりのパターンがある。不良生徒は教室の後ろ側に陣取り、ガリ勉タイプは一番手前、そしてエキセントリックで浮いている生徒は窓側に座っている。

窓際の生徒は、クラス共同体から顔をそむけ、窓の外を見つめている。だが、クラスメイトを見ていないからといってクラス内部の出来事に気づいていないわけではない。気づいてはいるが関係ないふりをしているのだ。教師

にとってまっすぐ歯向かってくる生徒は丸め込みやすいが、エキセントリックで斜に構えた生徒は扱いにくい。クラス共同体の周縁にいて中心に近寄らず、かといって外に出てしまうこともない。エキセントリックな子というのは、人とはちょっと違う行動をとる子である。普段は無口で何を考えているかわからないところがある。教室の中では騒がないが、隠れたところで深刻な問題を起こす。

窓際に座っていれば誰でも外に目をやることはあるだろうが、ここでは〈外ばかり〉と強調されている。たまたま外を見ていたのではない。いつも外を見ているのである。教室の中で起こる出来事より、外で起こる出来事に憧れている。だが実は窓の外の景色は教室の中よりももっと退屈なものである。そこに見えるのはグラウンドと、いつも変わらぬのんびりした町並みである。外の単調さに比べたら、教室内部の人間関係のほうがはるかに複雑で面白いはずだ。実は〈俺〉が見ているのは単なる外ではない。いわば「外の外」である。それは続く歌詞において検討する。

外の世界の住人からすれば、学校というのは厳重に守られた空間である。その建物の小さな窓の一つから放たれる視線に気づく外部の者はいない。〈俺〉は、学校という安全な敷居の中にいて、そこから外を見ているのである。同時に〈俺〉は、教室を囚われた檻のように感じている。その感性からすれば、外の世界は、そこに何もなくても外であるというだけで解放を意味する。だが、ただ外を見ているだけでは、いくら眼力が強くても、教室と外を隔てる薄い窓ガラス一枚破ることはできない。

似たような歌に19（ジューク）の「あの紙ヒコーキ　くもり空わって」（作詞、ナカムラミツル、一九九九年）がある。〈夢を描いたテストの裏　紙ヒコーキ作って明日になげるよ。〉とある。私はこれまで、テスト中に問題用紙または答案用紙を紙飛行機にして窓から投げた（テストの放棄）歌だと思っていたが、読みなおしてみたらそうともいえず、戻された答案を紙飛行機にしてみたと解釈したほうがいいかもしれない。「15の夜」の教科書が、この歌ではテスト用紙に置き換えられており、学校的な価値観からの逃走が歌われている。そのとき、この歌では教室という内と外

の世界を媒介するのが〈紙ヒコーキ〉なのである。〈ボクら〉は〈紙ヒコーキ〉に乗って外の世界を飛んでゆくことができる。こういう媒介物は逃走の手段として目的の達成を手助けする。「15の夜」でも〈俺〉はただ外を見ているだけでは終わらない。内部と外部を媒介するものが登場する。それについてはまた後でふれる。

〈超高層ビルの上の空　届かない夢を見てる〉

歌詞を映像化してみると、カメラの動きは、冒頭、教科書の落書きをズームアップで捉えたあと、教室の窓際にいる〈俺〉を映し、その〈俺〉の視線を追って、視線の先にあるビル群を遠景で捉えている。狭い教室から外の広い空間へと向かっている。

尾崎が通っていた練馬東中学の周囲には、当時まだ田畑が残っていた。遠く池袋のほうには、開業したばかりの超高層ビル、サンシャイン60が見えたはずだ。尾崎は小学五年の夏に練馬から埼玉県朝霞市に引越して地元の小学校に通ったものの、中学は越境入学して再び練馬に戻った。それが一九七八年(昭和五三)四月で、サンシャイン60が開業したのと同じときである。このビルは巣鴨プリズンの跡地を再開発して建てられ、建設当時は東洋一の高さを誇った。新しくできた〈超高層ビル〉が、魅惑的なものとして目に映ったことは間違いない。中学校の生活を思い出すとき、風景を変えたこのビルが記憶のランドマークになったはずだ。尾崎は歌詞に新しい風物を取り入れたのである。いずれにせよ〈超高層ビル〉は、見上げるような近くにあるのではなく、遠く離れた場所に建っていた。

先ほど「外の外」と言ったのは、この〈超高層ビル〉のことだ。それは外の風景における憧れの象徴であり、空間的な外において、さらに心理的な外を構成している。〈俺〉が見ているのは〈超高層ビル〉のさらに〈上の空〉であり、それは実現の薄い〈届かない夢〉である。心理的な外というのは、その「届かなさ」のことである。

〈超高層ビル〉を遠くから見るのではなく、ビルの足元にいて歌ったのが「街の風景」という歌である。巨大ビル群が構成する街の中にたたずんで、そこで見える風景を歌っている。はなれたところから街を思うのではなく、街

の内部にいて街とは何かを考えている。

〈届かない夢を見てる〉の〈見てる〉は、その前に出てきた〈外ばかり見てる俺〉の〈見てる〉を受けてのものだろう。こういう反復は言葉にリズムを生みだす。実は二番の歌詞でも、〈夢見てるあの娘の家の横を〉のあとに、〈あの娘と俺は将来さえ　ずっと夢に見てる〉と〈夢〉を見ることが繰り返される。両者の〈夢〉は意味が異なるが、言葉の外見は似ている。そしてもう一つ、見ることが語られるが、それはラストシーンにおいて登場する。

〈やりばのない気持の扉破りたい〉

自分の身体が教室という檻に閉じこめられているのと同じように、自分の〈気持〉もまた檻に閉じこめられている。何とかしてその檻を壊したい。先ほどはただ〈見てる〉だけであったが、ここでは〈破りたい〉という強い願望になっている。

〈破りたい〉であり、開きたい、ではないことに注意したい。扉を開けて外の世界に出るのではなく、扉を開けるのももどかしく〈破りたい〉という。それほど切羽詰まったものなのである。ただ、〈扉破りたい〉という比喩には多少つまづくところがある。それは、先ほどの〈超高層ビルの上の空〉という表現と整合性がとれないからだ。ビルの上の高いところにある夢を叶えるには縦方向への移動が必要だ。そのためには、空間を上昇する翼が欲しくなるはずだ。だが、この歌では、憧れは垂直方向ではなく、〈扉破りたい〉とあるように水平方向の移動によって叶えられようとする。

これは二段階の移動として解釈すればいい。まずは扉を破って囚われた「箱」（自分の気持ち、教室）から出る。次いで、その突き破った「勢い」でどこまで行けるかやってみる。扉を壊したその先は〈バイク〉による移動として実現される。ここまでが第一段階、水平方向の移動で、これは「不自由さからの脱出」である。第二段階は垂直方向の移動で、「憧れへの飛翔」である。この歌では第二段階の移動方法は示されない。若すぎて、最初の勢いのこ

としか考えていなかったというのがこの歌である。行けるところまでバイクで行って、星空（憧れ）を見て帰ってくるしかなかったのである。

「15の夜」の歌詞はこれまで、授業中に外を見ているだけの静的なものであったが、ここで〈扉破りたい〉と、強い衝動性が秘められていることが明かされた。では実際、〈俺〉はどう動くのかというと、実はまだ動かないのである。まだ鬱積が足りないかのごとく〈俺〉は動かぬままだ。続く歌詞では、校舎の裏でしゃがんで煙草をふかしているだけで、まだ動く気配は見当たらない。動きはその後に爆発する。それまで溜めに溜めているのである。

避難所のその先

〈校舎の裏　煙草をふかして見つかれば逃げ場もない〉

教室は居心地がよくない。そう感じる者たちが〈校舎の裏〉に吹き溜まってくる。そこが学校でのかりそめの居場所になる。〈校舎の裏〉は袋小路になっているのか、〈見つかれば逃げ場もない〉という。これは先ほどの〈扉破りたい〉という閉塞感につながるものがある。教室は居場所にならないし、そこから脱出して辿り着いた〈校舎の裏〉もまた、見つからないように緊張を強いられる、真の居場所にはなりえない場所だ。

〈校舎の裏〉には焼却炉があったり、他に持って行き場のない廃品が積んであったりする。かすかに嫌な匂いが漂い、雑草がのびていたりする。そうした、人が近寄らない所だからこそ一時的な隠れ場所になる。しかしそこはいつまでもいられるような場所ではない。結局、学校の敷地内には落ち着ける場所はないのだ。では今度はそこから逃げて、どこへ行けばよいのか。

〈俺〉はまだ、校舎の周辺でうろうろしている。学校の敷地からは出ておらず、周縁の領域で規律に反した行為をしている。これは学校側にとっては管理しやすい。学校が不良生徒の締め付けを厳しくしようと思えば〈校舎の

CamScannerでスキャン

裏〉を封鎖してしまうこともできるだろうし、生徒をさっさと処分することもできる。しかしそうはせずに、おおっぴらに認めたものではないにしても、学校の管理を緩めた避難所(アジール)を〈校舎の裏〉に作っている。多少なりともそうした緩衝地帯を認め、不良たちを包摂しないと学校が成り立たない。監視の目は学校の敷地内に偏在しているが、〈校舎の裏〉だけはいくぶんそれを弱め、あえて死角にしている。そこは不良たちを真面目な生徒から切り離し、囲い込むために学校があらかじめ仕組んだ場所なのである。

不良どもにとっては、追い詰められた場所という意識があるだろう。だがそこは、外の広く自由な世界とは対照的だ。侘しい〈校舎の裏〉が自分たちにふさわしい場所とは思えないはずだ。そしてそれは、自分たちは追われる弱い立場にあるという被害者意識を生む。実は自分たちが一般の生徒に粗暴な雰囲気で威圧感を与えているのに、逆に、教師という権力を持った大人たちによって迫害されている弱者であると感じる感性を与えてしまう。

〈俺〉の不良性を端的に表しているのが煙草である。尾崎の初期の歌で煙草は、「十七歳の地図」「Teenage Blue」などにも出てくる露悪的なポーズの定番アイテムだ。喫煙は、学校的秩序からの逸脱を示すわかりやすい記号である。「15の夜」には〈煙草をふかして〉とある。歌詞の終わりの方でも〈覚えたての煙草をふかし〉とあるように、煙草は「吸う」のではなく「ふかす」のがカッコいいと考えられている。煙草にかかわる仕草の表現として「吸う」と「ふかす」では正反対である。「吸う」は煙を吸いこむことに着目した言い方であるが、「ふかす」は煙を吐き出すことに着目した言い方であり、尊大さや気取りが感じられる。煙草を味わうというより、煙草を口にした姿を他人にどう見せるかを意識した言い方なのである。

ただ、未成年者の喫煙というのは飲酒もそうだが、絶対的な悪というよりは小さい悪事である。大人もやるし、「他者危害の原則」からいっても禁止の根拠が希薄だ。喫煙は成人になれば逸脱行為ではなくなる。煙草をみせびらかすことがカッコつけのしるしになるのは未成年のあいだの数年にすぎない。それは禁止されているから一〇倍

カッコよく見える。大人になれば喫煙行為は誰も気にしない（現在は健康面から注目されてしまうけれども）。その代わり、危険な領域とのあやうい接触は、煙草ではなくドラッグになる。

歌詞ではこのあと、バイクを盗むという悪事が語られる。これは迷惑を被る人が存在するわけだから、飲酒喫煙よりは悪の程度が高い。歌詞では、バイクを盗むという行為の前に喫煙を出しておくことによって、聞き手の拒否感を緩和している。〈俺〉の悪事について段階的に聞き手を馴致している。

校則や法律に違反して煙草を吸ったりバイクに乗ったりすることは、大人の真似である。彼らは大人に反抗しているようにみえるが、実はその反抗している大人に憧れているのである。

先ほど、飲酒喫煙と一括りにしたが、尾崎の歌では喫煙はカッコいいこととされるが、飲酒は大人のダメさ加減を象徴する。尾崎自身は酒が好きで、中学二年のときから飲んでいたというが、酔っぱらいの醜態は歌においては否定される。〈朝夕のラッシュアワー　酒びたりの中年達〉（「Bow!」）、〈酔いどれのひとり言は　この街では欲望に崩れてゆく〉（「はじまりさえ歌えない」）等、酒に酔って隙をつくった大人を見る目は冷ややかだ。

「ダンスホール」では、若い〈俺〉と同年代の女性の飲酒が描かれる。〈気どって水割り飲みほして　慣れた手つきで火をつける〉というのは大人の真似をした子どもだ。〈少し酔ったおまえは考えこんでいた　夢見る娘ってとこだよ　決して目覚めたくないんだろう〉という部分はシニカルで、この女性は自分を騙し現実を直視しないで生きていると、一歩距離を置いて観察している。この女性が現実を直視するのを妨げているのが、〈次の水割り手にして〉とあるアルコールへの逃避なのだ。

さてここで、「15の夜」の歌詞のテクスチャーについて若干ふれておきたい。これまで見てきたところには次のような歌詞があった。

〈やりばのない気持の扉破りたい／校舎の裏　煙草をふかして見つかれば逃げ場もない〉

ここで気づくのは、〈やりばのない〉という言い方と〈逃げ場もない〉という言い方の「否

ことだ。〈・・ば・ない〉という形になっている。また〈煙草をふかして見つかれば逃げ場もない〉の中には「バ音」が三つも入っている。この歌には他にも、〈外ばかり〉〈バイク〉〈夜の帳り〉〈縛られたくない〉〈自動販売機〉と「バ音」が少なくないのだが、特にこの部分に集中している。

音声学では、濁音には大きさや力強さという音象徴パターン（音から連想されるイメージのパターン）があることが知られている。かつて「ジャイアント馬場（ばば）」というプロレスラーがいたが、これが「ジャイアントはは」という名前だったら迫力がない。海賊の「バイキング」も、その響きに獰猛さを感じるが、ハイキングだったら軽快感が勝ってしまう。「バ音」は「バカ野郎」などと怒鳴るときにぴったりの力強さがあり、この歌のキーワードである〈バイク〉を盛り上げるように歌の中で反響している。

ヤンキー座りと攻撃性

〈しゃがんでかたまり背を向けながら／心のひとつも解りあえない大人達をにらむ〉

校舎の裏で背を向けてしゃがみ、煙草をふかす。それが教師に見つかって一目散に逃げるというのはヤンキーマンガの定番だ。ヤンキーの座り方は、足の裏を地面にべったりつけて腰を落とし、背中を丸め、膝を開いて尻だけ浮かし、腕は膝の上に置く、というスタイルをとる。数人の〈かたまり〉でいるのもヤンキーの特徴である。

歌では、どのような〈かたまり〉でいるのか。ヤンキーは、コンビニ前では店舗に沿って一列に並ぶ傾向にあるが、ここは数人で円陣を組んだ形で座っているのだろう。外部を拒否し自分たちの世界にひたるために仲間の顔しか見えない陣形をとる。背中で垣根を作って自分たちの空間を確保する。意気がってふるまっても、ダンゴムシのような姿は、個々の脆弱さを露（あらわ）にしてしまう。

先ほどは、〈超高層ビルの上の空〉に夢を見ていた。だが〈俺〉の現実は、〈校舎の裏〉でしゃがみこんで仲間と

慰撫を口にしあっている。瀟洒な超高層ビルと、くすんだ校舎という建物の対比。超高層ビルのさらに上にある夢と、校舎裏の地べたにしゃがみこんでいる現実という対比。夢と現実があまりにも違う不安定な図式が描かれる。だがその不安定さは、特別さゆえでもある。

教室の中にいたクラスメイトは、みんな〈俺〉と同じ年齢である。だが〈俺〉は彼らとは少し違う。彼らには語るべき特別な「夜」はない。校舎裏でたむろしているような者たちしか経験できない特別な「夜」が「15の夜」だ。もっといえばそれは、特別な感性を持った自分一人だけの経験である。

〈心のひとつも解りあえない大人達〉というのは、〈大人達〉が俺達のことをわかってくれないばかりではなく、俺達もまた〈大人達〉のことがわかっていないということだ。それが〈解りあえない〉という相互関係である。

〈解りあえない〉という言い方は巧妙だ。普通は、子どもは未熟な存在だから、大人が子どものことを理解すべきだという片務がある。それがあるから「大人はわかってくれない」という恨みも生じる。だが、「わかってくれ」と言っている限りは、相手のコントロール下から逃れることはできない。〈解りあえない〉という言い方をすることによって、大人と子どもの関係を対等なものにし、自由な主体になることができる。「わかってくれ」と懇願するのではなく、「好きにやらせてもらう」ために、そう言うのだ。

きうち かずひろ『BE-BOP HIGHSCHOOL①』161頁（講談社）

〈解りあえない〉という言い方には、大人と互角であるという自負がある。この言い方はたまたまそう書いたというものではない。「卒業」にも、〈信じられぬ大人との争いの中で　許しあい　いったい何　解りあえただろう〉とある。大人とは〈許し

あい〉〈解りあ〉うべき互角な関係なのだ。
大人を〈にらむ〉目は、先ほど超高層ビルの彼方に夢を見ていたのと同じ目であり、後のほうに出てくる、星空を見つめる目と同じ目である。純粋なまなざしが〈大人達〉に対しては攻撃的なものに変わる。
だが、背を向けてどうやって〈にらむ〉というのか。実際そこに大人が来たわけではないであろう。〈大人達〉とあるように、ここは想像的な大人ということである。先ほどは、見つかったときのために〈逃げ場〉を探していたはずが、ここでは一転して〈にらむ〉ことになった。〈逃げ場〉がないから、開き直って〈にらむ〉という威嚇的なポーズになる。〈にらむ〉のは〈しゃがんで〉いることとも関係している。しゃがんだ状態では、立っている人を下から睨め上げることになる。上目遣いの視線は反抗のポーズだ。しゃがむことは、自分がそれを選んだものであるにもかかわらず、相対的に、相手の視線を上からの位置に据え、自分は上から見下ろされているという被害者的な状況を達成する。

理屈を超えた結論

〈そして仲間達は今夜家出の計画をたてる　とにかくもう　学校や家には帰りたくない〉
この部分は歌い方に特徴がある。〈とにかくもう　学校や家には〉というところは節をつけず、つぶやくように歌うのである。須藤晃によれば、これは尾崎が、浜田省吾の「僕と彼女と週末に」という歌の間奏がモノローグの語りになっているのを聞いて、「メロディーを歌いながら、一部語ってるみたいな曲にしたい」ということでこうなったという[17]。浜田の歌では、歌と語りの部分ははっきり分離しているが、「15の夜」では、語りと歌が融合している。〈とにかくもう　学校や家には〉は語りになっており、〈帰りたくない〉で再びメロディーに戻る。メロディーのあいだに語りの部分がふっと入るのは尾崎の独創だろう。デビュー・シングルなのに実験的であることに

CamScannerでスキャン

勢く、このやり方は「ドーナツ・ショップ」や「永遠の胸」でも印象的に採用される。語りの部分は、いきなり本音が語られたようでドキリとする。メロディーがないので言葉の意味がストレートに聞き手に伝わってくるのだ。とてもカッコいいものに仕上がっている。

歌詞には、ここではじめて〈家〉が出てくる。これまで語られてきたのは学校での出来事だったが、家にも〈帰りたくない〉という。自分を理解しない〈大人達〉には、教師ばかりでなく親も含まれているということである。だが、この歌のなかでは学校的なものがいかに居心地が悪いかは繰り返し語られはするが、〈家〉や親については一言も語られない。教室が自分を押し込める箱であるように、〈家〉もまた自分を押し込める箱であるはずだが、〈俺〉がそれを語ることはない。尾崎は大人への反抗を歌うが、そのとき対象として名指されるのは大人一般であって親ではない。この微妙な違いは、尾崎とその親との関係が反映しているのだろうが、そもそも歌として親への反抗を強調するのは生々しすぎるし、所詮は甘えだと思われてしまう。当時は校内暴力だけではなく、家庭内暴力も激しくなっていた。予備校生が両親を殺害した金属バット殺人事件は一九八〇年だし、『積木くずし』もブームになっていた。だが歌のモチーフとしては、家族への強い反発は何のカタルシスももたらさない。卒業すれば学校との縁は切れるが、親子の縁はもっと根底的である。

〈計画をたてる〉というのは理知的である。衝動的に〈家出〉をするのではない。反抗の一環として〈家出〉をするのである。そして〈仲間達〉とそんなことを話し合うのが楽しそうである。〈計画〉とはいうものの、結局は行き当たりばったりになる。バイクを盗むのは計画的なことなのか、ついやってしまったことなのか。〈あの娘〉の家の前まで行くのだが、外に呼び出すわけでもない。中途半端なところまで行って満足して煙草を吸って帰ってくる。とても計画的とは言えない。そもそも〈行き先も解らぬまま〉走るのであるから、〈計画〉段階も含めた「ごっこ遊び」なのである。

〈仲間達〉が〈家出の計画をたてる〉のであるから、これは集団的なものなのだろう。〈大人達〉に対する〈仲間

達〉である。〈俺〉はそこに含まれているのか。〈仲間達〉であって〈俺達〉ではない。一体感が薄い。歌詞の他の部分では〈俺達〉が用いられているので、よけい〈仲間達〉との違いが際立つ。〈家出〉をするについて、〈俺〉は主体的に関わっているわけではなく、どこか一歩ひいたところから〈仲間達〉のやることを観察しているようにも見える。

〈仲間達〉というのは〈俺〉にとっての準拠集団である。準拠集団というのは価値判断や行為の基準としている集団のことである。彼らにカッコいいとされているものがカッコよく感じられ、ダサいとされているものがダサく感じられる。だが〈俺〉の感性は〈仲間達〉とは少しズレがあるように思える。おそらく〈仲間達〉は〈俺〉のように不満を明瞭に言語化する能力を持ちあわせていないのだろうし、その前提として、〈俺〉ほど内省的でもなければ、自分を客観視することもできない。〈仲間達〉は〈俺〉の所属集団ではあるが、準拠集団とぴったり一致するというわけでもないのだ。バイクで走るのは一人だし、サビの部分で〈誰にも縛られたくない〉と歌うとき、その〈誰にも〉には〈仲間達〉も含まれているのではないか。〈俺〉には個人行動を好むところがあるように思える。全ての所属集団から距離をおいて一人になりたい。準拠集団にも支配されたくない。〈俺〉の家出は〈仲間達〉の計画と符牒があってはいるが、本質においては、あくまで個人的なものなのである。

この歌で一番飾らない率直な感情がこめられているのが〈とにかく〉という接続表現である。〈とにかく〉という言葉が使われているのは尾崎の歌のなかでも「15の夜」だけである。この歌にある〈とにかく〉というのは理屈を超えた嫌悪感である。そこに〈もう〉がついて〈とにかくもう〉となると、一刻も猶予がならない感じである。〈とにかく〉が意味するのは、結論の性急さと原因の曖昧さである。結論は既に出ており、理由を説明するのはもどかしい。説明はできないが、あれこれ言われたくもないという気持ちだ。

CamScannerでスキャン

弱さの発見

〈自分の存在が何なのかさえ　解らず震えている　15の夜〉
これまで大人に対して向けられていた批判的なまなざしが、ここでは自分へと向けられる。自信に満ち足りて大人を攻めていたわけではなかった。学校や家という自分の所属を次々否定していけば、あとに残った自分の属性は頼りないものとなり、〈自分の存在が何なのか〉という基本的なことに悩まされる。

〈自分の存在が何なのか〉ということは大人になってもわからない。だが大人はそういうことに悩むことはない。大人は、根本的なことがわからなくても表面的な関係が安定していれば、うまくやっていけることを知っている。だが、この歌の〈俺〉は、わからないことをやり過ごすことができない。わからないから、いろいろ動きまわってわかろうとする。〈震えている〉ようなか弱い存在が、突発的に大胆なことをする。この振幅の大きさが〈俺〉なのだ。

〈煙草をふかし〉たり〈大人達をにら〉んだりして危険な感じを醸し出しているのと裏腹に、〈自分の存在が何なのかさえ解らず震えている〉という繊細さを見せる。背中を向けて固い殻に閉ざされた身体の内側には、柔らかく〈震えている〉心がある。見た目とは違って、本当は弱い存在なんだということが言われている。続く歌詞でも、〈盗んだバイク〉を乗りまわすふてぶてしさがある一方で、〈あの娘〉との微妙な関係を思ったり、〈缶コーヒー〉が与えてくれる小さな温もりにほっとしたりしている。人に見せる表面的なふるまいからは窺いえない繊細な内面を持っていることが示され、それによって〈俺〉の人間性は厚みを獲得する。

〈自分の存在が何なのかさえ解らず震えている〉という言い方は、実は「街の風景」と共通している。そこでは、〈それぞれの存り方の空しさに震えてるんだ〉と歌われている。そのころの自分の状態として、繰り返し表現され

る在り方が〈震え〉なのだ。

「15の夜」の歌詞には、そうした繊細な〈震え〉と、反対に、睨んだり盗んだりするようなふてぶてしい態度が交互に現れている。〈俺〉は、振幅の大きい相反する二つの心的状態をあわせもつ人であり、そのことは私たちが知る尾崎豊という人の性格と一致している。

〈震えている〉という弱さをさらけだしたことで、この歌はぐんと深みを増し、普遍性を獲得することになる。校舎の裏で煙草をふかすような一部の特殊な人たちの世界を歌っているのではなく、虚勢を剥ぎ取ったところに、普通の人たち以上に傷つきやすい心が隠されていたことが示されるのである。

弱さを見せたことで、続くフレーズの〈盗んだ〉という言葉が、やむにやまれぬものに聞こえてくる。違法行為を詮索するのではなく、「文学」としての理解が必要になる。この前提がなければ、自分勝手な主張を述べているだけの歌になってしまう。

なぜ盗んだバイクが必要なのか

〈盗んだバイクで走り出す　行き先も解らぬまま　暗い夜の帳りの中へ〉

盗むという言葉は、たった一語で歌詞の雰囲気をガラリと変えてしまうほどの刺激を持つ。それまでも、落書きの教科書とか、煙草をふかすとか、大人をにらむとか、お行儀の悪い言葉が並んではいたが、盗むには及ばない。それにしても高校生のデビュー・シングルに、〈盗んだバイク〉という言葉を入れるのはかなりの冒険だったのではないか。作詞作曲が歌手本人だから生々しいリアリティがある。ここで盗みはよくないなどと良識を説くのは空々しい。この歌のなかで、盗むことはどういう意味を持っているのか。なぜ〈盗んだバイク〉でなければならないのかを考える必要がある。

CamScannerでスキャン

先に、〈とにかくもう〉という切羽詰まった心情が吐露されていた。盗みは、適切な移動手段を探す余裕がないときに、緊急手段として、とりあえず手近にあるものを利用する間に合わせの行為だったのではないか。〈俺〉はバイクに乗って、弾丸のように日常という檻から飛び出す。それまで鬱積していたものがここで一気に爆発、解放される。校舎の裏で地べたに足の裏をつけて〈しゃがんで〉いた〈俺〉が、ついに〈走り出す〉。自分を閉じ込めるものが堅固なものであるほど、その支配圏域から脱出するにはパワーと瞬発力が必要だ。そのとき、自分の力だけでは不足する分を補う道具として、とっさに選ばれたのがバイクである。

それはどんなバイクだったのか。文献では確認できなかったが、ネットでは本人談として、それはヤマハのパッソルだったと書かれている。パッソルはスクータータイプの原動機付自転車で、バイクという言葉から連想される四〇〇ccや七五〇ccのオートバイとはかなり違う。主婦が近所に買い物に行くときに使うような可愛らしい乗り物である。家出にはふさわしくない。「尾崎豊さんが歌ってるからCBとかZとかネイキッドのカッコいいバイクのイメージが湧きますすもんね。まあでも免許も持たない15歳の少年がそんなの乗れるわけもないって話ですが[13]」。まだ身体が十分発達していない十五歳が大きなバイクに乗るのは難しい。しかも免許もなく運転するのは、技術的に困難である。だが、パッソルなら中学生でも練習せずとも運転できそうだ。

この歌でどういうバイクを想像するかは実はかなり重要なところである。中型、大型のバイクなら親の干渉する引力圏を離脱できそうだが、原付（げんつき）なら家出してもそれほど遠くまで行けそうにない。つまり、どこまでの覚悟で家出したのかを考えるときに、乗り物の種類が意味をもってくるのだ。だからこれを、あまり現実的に考えすぎると興ざめすることになる。大人びたままにしておくのがいいだろう。

バイクは、クルマに乗る前の若者がまず関心をもつ乗り物である。しかし、原付も含めオートバイの免許は十六歳にならないと取得できない。また、高校の校則でバイクに乗ることを禁じることが多いから、仮に免許をとれる年齢に達していたとしても学校が許さない。つまり、十五歳の者が〈盗んだバイク〉に乗るということは、刑法上

の窃盗罪であり道路交通法違反であり、校則にも違反するという、幾重もの禁を犯していることになる。

十五歳にとってのバイクは、手が届くところにあるのに禁止されているため、数倍魅力的に見える乗り物である。一方、クルマは大人が所有する物であり、自分が運転する姿を想像しにくい。バイクがクルマになるのは「Driving All Night」である。〈俺〉はクルマを猛スピードで走らせるのだが、〈何処へ走って行くのか〉わからない。〈行くあてのない Driving all night〉なのである。移動手段は進化したが、〈行き先も解らぬ〉状態は変わっていない。

〈俺〉には「ここではないどこか」に対する憧れがある。だがそれはどちらに比重があるのか。「ここではない」という斥力か、「どこか」への引力か。〈行き先も解らぬまま〉とあるように、「ここではない」ことのほうに比重がある。「ここ」の束縛から逃れるために、とにかく闇雲にバイクで走っている。それはラングストン・ヒューズが「75セントのブルース」(Six-Bits Blues)で、〈どこかへ走ってゆく汽車の　75セントぶんの切符をくだせい(略)どこへ行くかなんて知っちゃいねぇ　ただもうここから離れてゆくんだ〉と書くのと同じだ。こちらも「ここ」ではないことに比重がある。

どこかへ行くためには乗り物が必要だ。ヒューズの詩ではそれは列車だった。自分の足だけでは遠くまで行けない。行けないことはないが、歩いているうちに後悔の念が襲ってきて引き返してしまうかもしれないし、追いかけてくる者がいれば捕まってしまうかもしれない。全てを振りきって遠くまで行くにはスピードの出る乗り物が必要なのだ。

チェッカーズのデビュー曲「ギザギザハートの子守唄」(作詞、康珍化、一九八三年)は、「15の夜」よりも数ヶ月早く発売されている。同じように〈15で不良と呼ばれた〉者を歌った歌であるが、二番の歌詞に、ガールフレンドと二人で〈街を出ようと決めたのさ〉とある。だが〈駅のホームでつかまって〉しまう。彼らはバイクや車ではなく列車(電車)で街を脱出しようとした。長距離の移動をともなう家出は、帰るつもりのない本格的なものである。家出

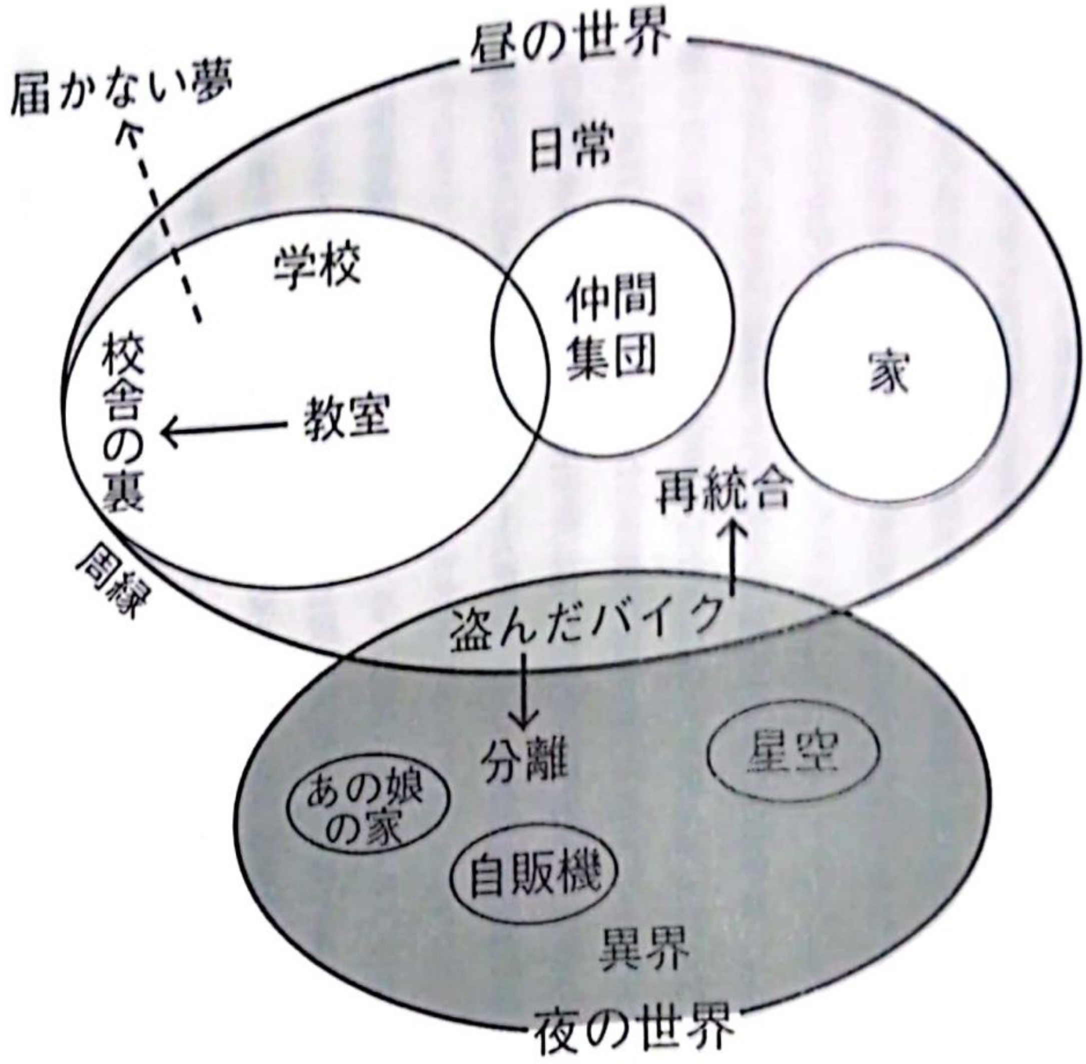
CamScannerでスキャン

できる。人間が自分だけの力でそれを超えることはできない。宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』に出てくる汽車や、「となりのトトロ」の猫バスは、不思議な乗り物が、人間の世界ではない異界を案内してくれる例である。昼から夜への移動は、時間の推移ではなく世界の推移である。二つの世界の境界を突破するのに、〈盗んだバイク〉が必要なのである。日常的な価値が転倒されるとき、盗みは聖なる行為になる。〈盗んだバイク〉は、何も手段を持たない者にとって、自らの制約を解放してくれる聖性を帯びた乗り物になる。

だが、夜の領域における自由は完全なものではない。一時的な漂泊にすぎず、そこにあるのは、真の自由な世界ではない。夜がなぜ自由に感じられるのかというと、闇が人目を遮ってくれるからである。何をやっても見咎められることはない。それは先に見た、煙草をふかす〈校舎の裏〉と同じ構造である。昼に対しての夜、表に対しての裏である。建物が視界を遮る〈校舎の裏〉もまた、自分を隠してくれる場所である。隠されることによってしか自由を得られない。隠してくれるものがなくなれば自由はたちまち消失してしまう。夜の闇という条件がなければ手に入らない自由は真の自由ではない。だから〈自由になれた気がした〉というのである。夜の闇に〈逃げ込んだ〉まではいいが、〈校舎の裏〉にはその先の〈逃げ場もない〉ように、夜の闇の先にもまた行き場はない。夜明けによって夜の世界は消失してしまう。〈逃げ込んだ〉先の自由は、仮そめのものでしかなかったのである。

こうした、昼の世界から夜の世界への移行、そしてまた昼の世界への帰還は、その移動に通過儀礼的な要素が含まれている。ファン・ヘネップは、人の一生において、成人や結婚など社会的位置の変更の際に通過儀礼が行われるという。通過儀礼は「分離・過渡・再統合」という三つの局面を持つ。未開部族の成人儀礼では、ある年齢になると家族の元から離され(分離)、森や村はずれの小屋などに一定期間隔離されて試練を与えられ(過渡)、再び村に戻り一人前として扱われる(再統合)。

「15の夜」でも、こうした「分離・過渡・再統合」が見られる。しかしそれは、社会が用意したものではない。この歌では年齢が強く意識されているように、自分で強引におこなう早すぎる移行である。分離の際に〈盗んだバイ



ク」が用いられるが、それが盗んだものでなければならないのは、正当な手段で取得したバイクで走ってもそれは日常の移動となんら変わらず、特別な体験にならないからだ。移動手段としてみた場合、バイクの事故発生率はクルマに比べると高い。免許がなければ操縦技術も稚拙だ。危険なバイク、しかも盗んだもの、という死に接近する危うさをはらんだ乗り物に身を託すことで、日常からの決別が宣言される。

　通過儀礼における過渡期間は境界状態にある。「15の夜」の歌詞の二番は、その境界状態での出来事を歌っている。次にそれを見ていこう。

CamScannerでスキャン

孤独な旅路

〈冷たい風　冷えた躰　人恋しくて／夢見てるあの娘の家の横を　サヨナラつぶやき走り抜ける〉

勇んでバイクで走りだしたものの、早速、風が冷たい、体が冷える、人恋しいと泣き言を並べる。大人の庇護のもとから抜けだすと、過酷な現実と直面することになる。通過儀礼では何がしかの試練を経験させられるが、寒い季節にバイクで走る夜の道は、解放感とはほど遠い状態に耐えねばならないものだった。

この歌詞に達者なところを感じるのは、〈冷たい風　冷えた躰〉を枕詞にして、〈人恋しくて〉という言葉を導きだし、そこからさらに〈あの娘〉を呼び寄せていることだ。いきなり〈あの娘〉を出してくるのではなく、「バイクで走る→風が冷たい→身体が冷える→人恋しくなる→あの娘が頭に浮かぶ」というように、バイクに乗ったことによる因果の連鎖を描いている。「風が吹けば桶屋が儲かる」式のものだが、だからこそ面白い。何をしても〈あの娘〉のことが気になるというところへ連想が落ち着くことになるだろう。

バイクに乗った〈俺〉がまずたどりついたのは彼女の家だ。未練なのか、断念なのか、彼女に会うわけでもなく、なぜか〈サヨナラつぶやき〉通過してしまう。権力や権威に対してはふてぶてしい態度をとるが、女性に対してはロマンチストなところがある。

どうせ会うつもりがなければわざわざ来なければいいのに、それでも家の前まで来て別れの挨拶をつぶやく律儀さを示すのは、旅のはじめにまず寺社へ立ち寄ってお参りするようなものであろうか。彼女の近くに行くことで、彼女が持っている力を少し分け与えてもらい、これからの糧とする。女性の立場からすれば、これは自分が全く気づかないところで起こっている出来事である。自分を好きな男性が知らぬまに家の前に来て、何やら決意を固めて去っていくというのは、こそばゆい感じのするものであろう。

〈俺〉が〈あの娘〉に会わないのには別の理由もある。バイクに乗っているからだ。バイクは孤独な乗り物である。タンデムという方法もないわけではないが、好きな〈あの娘〉を乗せるには気後れする。クルマなら助手席でゆっくりさせられるが、バイクの後部シートでは落ち着かない。バイクにはクルマの居心地の良さ、安心感はない。だからバイクしか選べない時点で、〈あの娘〉と一緒の逃避行は諦めることになるだろう。いずれにしても、彼女との関係はまだ不確実なものなので、二人で居場所を築こうとするにはまだ早いと〈俺〉には感じられているはずだ。仮に二人で行動したとしても、「I LOVE YOU」に描かれたような寂しい世界が待っているだけだろう。

ところで、〈夢見てる〉という表現にはわかりにくさが残る。夜遅いので彼女はもう寝ていて、寝ていることを〈夢見てる〉という比喩で表現したのだと思うが、〈夢〉には、将来実現させたい願いという意味もある。後の歌詞には、〈恋の結末も解らないけど　あの娘と俺は将来さえ　ずっと夢に見てる〉という例もあるし、この〈夢見てるあの娘〉というのは、将来一緒になることを望んでいる彼女という意味にもとれる。そうすると、〈あの娘〉の家の横を通りながら〈サヨナラ〉を言ったのは、将来の〈夢〉の一つに対する別辞だったということになる。

孤独が孤独を癒す

〈闇の中　ぽつんと光る　自動販売機／100円玉で買えるぬくもり　熱い缶コーヒー握りしめ〉

次にたどりついたのは自動販売機である。そこで100円の缶コーヒーを買う。自動販売機は「闇の中の一点の光」であり、缶コーヒーは「冷たさの中の一点の熱」である。暗闇の中で周囲のわずかな空間を照らす自動販売機や、寒さの中で小さな缶コーヒーが与えてくれるささやかなぬくもりは、自分の居場所がとても小さくて頼りないものであることを意味している。〈100円〉ではなく〈100円玉〉。このちっぽけな一枚の硬貨は、安っぽいものの象徴だ。あとの歌詞にある、〈なんてちっぽけで　なんて意味のない　なんて無力な〉と自分の価値を見定めているが、そ

んな自分にふさわしいのが〈100円玉〉なのだ。

歌詞は秀逸だ。自動販売機の灯りは、〈あの娘の家〉に灯っているべき灯りの代わりである。それは「Driving All Night」を聞くとよくわかる。〈街角の白い街燈が　とても優しかった　敗けないでってささやく　あの娘のように見えた〉とある。ここでは〈街燈〉と〈あの娘〉が重ね合わされている。闇夜の一隅を照らす〈街燈〉と〈闇の中　ぽつんと光る　自動販売機〉の役割は似ている。闇夜の中を孤独にさまよう者を癒す灯りだ。自動販売機にも〈あの娘〉の〈優しさ〉を重ね合わせたはずである。

〈熱い缶コーヒー〉のぬくもりは彼女のぬくもりの代わりになる。前に出てきた〈冷たい風　冷えた躰〉が伏線として効いている。今は〈熱い缶コーヒー握りしめ〉ているだけだが、いつか彼女を抱きしめたい。缶コーヒーの〈ぬくもり〉で我慢するしかないのが、今の自分の限界である。

七〇年代に歌謡曲のヒットメーカーだった作詞家の阿久悠は自動販売機についてこう書いている。「自動販売機をぬきにしては、都会の風景は成立しない。(略)誘蛾灯のようなもので、あの明るさは人間を呼ぶ。孤独な人間には、甘い匂いを発しているかと思えるくらいに、魅力的である。(略)ただし、歌にすると、自動販売機は語呂が悪いし、業者間で使われるベンダーも、ぴったり来ない[14]」。

阿久悠は、自動販売機は孤独な人間を引き寄せるという(正確に言えば、自動販売機で買い物を済ますような人間は孤独に見えるということであろう)。だがそれは自動販売機のありようの半面を語っているにすぎない。「15の夜」は、〈闇の中　ぽつんと光る　自動販売機〉と歌っている。自動販売機はたんなるモノではない。それ自体が、暗い路地に孤独に佇んでいる存在なのだ。自動販売機が闇の中で光を放っているのは、自分がここに立っていることに気づいてもらうためである。自動販売機は〈俺〉にとって救いの光であると同時に、〈俺〉と同じような孤独な存在なのである。そしてそれは〈俺〉と聞き手との関係でもある。〈俺〉の孤独な在り方が聞き手の孤独を癒す。〈俺〉あるいは尾崎豊といってもいいが、ある聞き手にとっては、その存在は〈闇の中　ぽつんと光る〉希望なのである。

そうした点で、この歌は自動販売機というありふれたものの見え方を歌詞によって変えたといえる。阿久悠は別のところでこう言っている。「作詞って人の知らない言葉を使っちゃダメなんです。全部皆が知っている言葉を使わなければダメ。でも皆が全部分かっちゃダメ。知っている言葉でありながら「この言葉はこんな風に響くのか」と思わせないとダメなんです」[15]。尾崎は自動販売機という誰もが見慣れているはずの物を、歌によって新鮮な対象として再発見したのである。

〈恋の結末も解らないけど　あの娘と俺は将来さえ　ずっと夢に見てる〉

ここは歌詞が少々もたつくところだ。先ほど彼女の家の前を〈サヨナラ〉とつぶやいてクールに通り過ぎたはずなのに、ここではまだ将来を〈夢に見てる〉などと言っている。〈俺〉は恋より自由を選んだのではなかったか。あの〈サヨナラ〉はどういう意味だったのか。

〈恋の結末も解らない〉という言い方は他人事めいている。自分に関わることなのに主体的になんとかしようという感じではなく、他人の物語を読むようだ。このような他人事感を与えるのはどうしてなのか。それは後のほうに出てくる無力感と関係している。十五歳の〈俺〉は、恋だ愛だと意気がってみても、所詮、大人の指導下にある子どもである。自分でできることには限りがあるのだ。

〈大人達は心を捨てろと言うが　俺はいやなのさ／退屈な授業が俺達の全てならば〉

ここで初めて〈大人達〉の主張が紹介される。それまで大人は、何故だかわからないが〈俺〉に毛嫌いされるだけの存在だった。しかし〈俺〉が大人を嫌うには理由がある。〈大人達は心を捨てろと言う〉からである。もちろん文字どおりの言い方はしないまでも、同等の圧力を感じているのだ。〈心を捨て〉たあとに残るのは〈退屈な授業が俺達の全て〉になる世界である。誇張表現ではあるが、このくらいハッタリをかましておかないと

CamScannerでスキャン

〈俺〉の反抗が正当化できないと思ったのだろう。

ところで、歌詞をよく読むと、〈大人達は心を捨てろ捨てろと言うが　俺はいやなのさ　退屈な授業が俺達の全てならば〉とあり、「大人達／俺達」の対立が〈俺〉を媒介にして語られていることがわかる。〈俺〉は個人的な理由で〈いや〉だと言っているのではなく、〈俺達〉がそうなるのが〈いや〉なのだ。〈俺〉は〈俺達〉という顔見知りの共同体、ひいては同世代の意見を代弁しているのだ。〈俺〉の個人的な好悪で反抗しているのではない。

無力感について

〈なんてちっぽけで　なんて意味のない　なんて無力な　15の夜〉

この歌の実存的な主題が集約された一行である。〈俺〉は〈退屈な授業〉を中心にまわる生活から抜け出すことができない。煙草をふかしたり、教師をにらみつけたりしても何も変わらない。何をやってもどうにもならないときに感じる無力さがこの歌の根底にある。その閉塞感に穴を開けたいためにバイクで走ろうとする。だが、バイクで疾走することによる解放感は一瞬のものである。それは自己の感覚の一時的な変容にすぎず、まわりの環境は何も変化しない。無力さを確認しただけの一夜の冒険だった。

歌では、空の彼方に〈届かない夢を見てる〉と、自己の可能性への過大な期待がある一方で、反対に、〈なんてちっぽけで　なんて意味のない　なんて無力な〉と、自己の小ささを感じてもいる。大きな夢の遥か手前にある、学校という身近な環境すら変えられない。大人によって与えられた環境を乗り越えられないのに、その彼方にある夢に手が届くはずがない。

ここでは〈なんて〉という副詞を三回繰り返し、〈ちっぽけで〉〈意味のない〉ことを〈無力〉さと同等の言葉として並べている。尾崎の歌には〈ちっぽけ〉という形容動詞がたびたび使われている。そのうち、自分の存在の小

CamScannerでスキャン

ささという意味では、「15の夜」の他には次の例がある。

・立ち並ぶビルの中　ちっぽけな俺らさ（「街の風景」）
・ちっぽけな俺の心に　空っ風が吹いてくる（「十七歳の地図」）
・ありのままの姿はとてもちっぽけすぎて（「永遠の胸」）

〈ちっぽけ〉という小ささの感覚は、大きなものと小さな自分とを対比できる距離をとったときに、そのあまりの差に軽い驚きとして意識にのぼってくるものだ。自分を対象化し客観的に把握できたときに初めて発見される。〈なんてちっぽけで　なんて意味のない　なんて無力な　15の夜〉という言い方も、当事者として経験している真っ最中にはできない言い方である。ある程度時間をおいて過去として客観的に振り返ることができるようになったときに言える言い方である。そしてそれは、たんに懐かしい甘酸っぱい記憶としてではなく、いまだにそのときの課題を引きずっている、そのときの状況から脱しきれていない苦味を伴っている。「15の夜」で描かれる無力さの感覚は、実際にその歌詞が書かれた十七歳頃までずっと続いているのである。

この歌で語られるのは、盗んだバイクで疾走するスリルや興奮ではない。この歌はたんに過去を懐かしがっている歌ではなく、現在もとらわれている無力感を噛みしめている、今の心境が混じりあった今の歌だといっていい。実は、十五歳という子どもであるから「15の夜」では無力だったのではない。大人になっても、個人は、街に象徴される大きなシステムにたいして、どこまでも無力なのだ。十五歳はそのことに気づく年齢なのである。「15の夜」では、無力さは、たまたま歌詞の中にぽんと入れられた言葉ではない。〈なんて〉とたたみかけるように身に沁みた感覚なのである。歌の中ではまた、〈ない〉がつく言葉が繰り返されている。〈届かない夢〉〈やりばのない気持〉〈逃げ場もない〉〈学校や家には帰りたくない〉〈誰にも縛られたくない〉〈なんて意味のない〉。いろ

んなものを諦めたり拒否したりしているという現状が根底にある。中でも特徴的なのが、繰り返される「解らない」である。

・心のひとつも解りあえない大人達をにらむ
・自分の存在が何なのかさえ　解らず震えている
・盗んだバイクで走り出す　行き先も解らぬまま
・恋の結末も解らないけど

いろんなことについて「解らない」と言っている。「解らない」ことは人に自信を喪失させる。「解らない」ことに直面したとき、人は早々にそこから退却するか、あるいは逆に、がむしゃらに立ち向かおうとする。いずれも無力さの両面だ。

同じアルバム所収の「愛の消えた街」も、若さゆえの限界を歌にしたものだ。〈金もとれない　学生に一体何が出来るのか〉というフレーズが印象的な歌だが、この歌でも「解らない」が繰り返されている。〈俺もまた先の解らぬ不安の中にいる〉〈一体何が愛なのか　それは誰にも解らないから〉〈二人もまた先の解らぬ不安の中にいる〉〈子供も産めない世の中の解らぬ二人〉。荒削りな歌詞だが、そのぶん率直な心情が綴られている。

私たちは普通、若いということを無限の可能性とともに語ろうとする。しかしここにあるのはそれとは逆の無力感である。この歌では、無力さを十五歳という若さに求めている。若すぎるから自由にやれないのだと。若さイコール無限の可能性というのは大人側から見た言い方である。それにさからって若者の当事者の目線から無力さを見出したことにこの歌の価値がある。そしてその無力さの感覚は十五歳のものだけではなく、形を変えて大人になっても続くものなのである。無力感そのものを取り出したときに、この歌は大人にも通じる歌になる。年齢を重

CamScannerでスキャン

ねても、いやむしろ年をとればとるほど、ここまでやってもだめなのかという敗北感に打ちのめされ、限界の向こうにある深淵を覗き込むことになる。若い人はこの歌の反抗の身振りに喝采をおくるかもしれない。だが年齢を重ねても消えない人間の無力さをこの歌に読みとることができれば、「45の夜」も「55の夜」もありうるだろう。尾崎豊が生きていれば私と同じ年齢であるが、もし中年になった彼がコンサートで歌う歌を決めるとき、この歌は十五歳限定の歌だからもう歌えないと封印することは、たぶんない。人間の存在の普遍的ありようが無力という言葉に集約されているからだ。

春日武彦(精神科医)は、あるエッセイの中で、「無力感には阿片のようにどこか甘美なものも微妙ながら含まれている」とか、「無力感が、ときには心の安らぎや気持ちの良さにつながり得る」などと書いている。[16] これは倒錯した感覚のようにも思えるが、挫折を受け入れるプロセスの最終段階でも同じことが言える。人生は無力感を感じることの連続である。どんなに全能の人物がいても老化には抗えないし、最後には死が待っている。死は究極の敗北感を人に与えるが、それを受容するしかない。キューブラー・ロスが説く死の受容では、葛藤を経た最終段階において心は静謐へと至る。

日々痛感させられる小さな無力感も、それを受容するまでには段階がある。「15の夜」という歌は、その中に、「否認」「怒り」「抑鬱」「受容」が含まれている。たんに無力さに打ちひしがれているだけなら、「15の夜」のような行動的な歌にはならないだろう。反抗的な身振りは「怒り」であり、家出の計画は現状の「否認」であり、〈なんて〉と打ちひしがれるのは「抑鬱」である。そしてバイクによる小さな旅の結末にあるのが「受容」だ。それを次に見てみよう。

CamScannerでスキャン

特別な夜の終わり

〈覚えたての煙草をふかし　星空を見つめながら／自由を求め続けた　15の夜〉

夜の領域をバイクで経巡る旅はまだ続いている。彼女の家を通過し、自動販売機に立ち寄ったあとにたどりついた場所で〈煙草をふかし〉休憩する。そこが目的地というわけではない。誰にも邪魔されない空き地のようなところだろう。煙草を吸う短い時間が憩いのひとときだ。〈覚えたて〉だからまだ煙草の味はわからない。こんなふうに吸ってみせればカッコよく見えるかとポーズを気にする段階である。そうしたナルシシズムと、星空を見上げるというロマンチシズムが融合している場面である。先の歌詞では、〈校舎の裏〉で〈煙草をふかし〉ていた。ここでも同じように〈煙草をふかし〉てはいるが、前者の閉塞感に比べたら解放感に満ちている。ただし、ここでは大人の目は気にしなくてもいいが、夜明けというタイムリミットに追われている。

歌の始めのほうでは〈超高層ビルの上の空　届かない夢を見てる〉と空を見ていたが、終わりのほうでも〈星空を見つめながら〉と空を見ている。空に始まって空に終わる。同じ空でも、高いビルの上にある空は、手が届かないものの象徴だ。高い空を見上げることで〈ちっぽけ〉な自分が対比される。一方、星空はビルの上の空よりもっと遠くにあるものだが、あたりが闇に溶かされているため世界と自分が一体化しているように感じられる。ものがはっきり見える昼間の空は距離感を意識させたが、夜に包まれると距離の感覚は消失し、遠くにありながら手が届くように錯覚させる。無力さは世界と一体となることで「受容」された。

やがて全てを闇に溶かしこんでいた夜が終わり、星が見えなくなるとともに、もののかたちが輪郭を露（あらわ）にしはじめ、魔法が解けるように居場所も消えてゆく。歌詞の最後は〈自由になれた気がした　15の夜〉と締めくくられる。自由になれたのは、ほんの束の間のことであり、その特別な夜が「15の夜」ということである。

CamScannerでスキャン

〈自由になれた気がした　15の夜〉という締めのフレーズはシニカルに聞こえる。〈自由になれた〉わけではなくて、そういう〈気がした〉に過ぎないという。事態の只中の意識ではなく、事後になって反省的にとらえた言い方である。〈仕組まれた自由に　誰も気づかずに〉と歌う「卒業」も同じだ。

バイクに乗って〈自由になれた気がした〉が、それは孫悟空が筋斗雲に乗って遠くまでやってきたつもりが、実はお釈迦様の掌の上で遊ばされていたのと同じだ。バイクが筋斗雲である。歌詞の語り手は、〈俺〉の行為を一段高いところから見ている。これは〈俺〉の事後における反省意識といってもいい。〈気がした〉というのは、勘違いだったということだ。それがわかったのは、あとで振り返ってみてからである。十五歳の自分はあの時〈自由になれた気がした〉が、今から振り返るとそれは一時的なもので、その高揚した時間が終われば再び元に戻ってしまうものだった。だがあの時はそこまでわからなかった。今の自分はそれを思い知らされている。十五歳の自分は精一杯やっただけだ。

文末に注意すると、この歌では、基本的に〈夢を見てる〉〈走り出す〉など、その出来事が現在進行しているかのように語られている。そのため聞き手は、十五歳の少年の行動をまるで今その場に居合わせているかのようにヴィヴィッドに感じることができる。これは過去の出来事であっても臨場感をだすために現在形で語る「歴史的現在」という修辞である。〈夢を見てた〉〈走り出した〉としたほうが時制としては正確かもしれないが、そのときの熱気は伝わらない。十五歳という年齢の不安定感や将来の不確実性をだすには現在形のほうがふさわしい。〈自由になれた気がした　15の夜〉〈自由を求め続けた　15の夜〉といった終末部分のみ過去形になっている。最後になって語り手は、反省的に捉え返すことが可能になった事後の視点に立っていることを明らかにしているのである。

夜が終わり、〈俺〉はまたバイクに乗って家に戻るだろう。そしてまた元の日常が繰り返される。だが目に映るその日常は、家出の前とは微妙に異なっているはずだ。

ところで、結局、バイクでどこまで行ったのだろうか。あまり遠くまで行っていないと思える。〈俺〉は〈行き

先も解らぬまま〉走っている。目的地は決まっていない。しかし無意識が方向や距離を決めているはずだ。この歌の無意識はどこへ向かおうとしているのか。〈俺〉の夢は〈超高層ビルの上の空〉にあった。〈俺〉が目指す場所とすれば超高層ビル(サンシャイン60)ということになるだろう。

「15の夜」は「卒業」との共通点が少なくない。「卒業」が高校生の卒業についての歌だとすれば、「15の夜」はその前段階である中学生バージョンの「卒業」である。十五歳は、学齢としては中学三年から高校一年にあたる。だから、この歌の十五歳が中学生なのか高校生なのか本当は断定できない。歌詞には、「解決にはなっていないけれど、どこか一区切りついた」といった感じがある。それは一つの時代の終わりに重なる。とすれば中学の卒業がそれにあたるだろう。「15の夜」はバイクによる逃走だが、「卒業」は校舎の窓ガラスを壊す闘争である。十五歳ではまだ幼かったから逃げ出すことしかできなかったが、十八歳になると充分ではないにしても立ち向かうことができたのである。夜の校舎を襲撃する「卒業」は、「18の夜」と言ってもいいだろう。

CamScannerでスキャン

二　あがいた日々の終わり「卒業」――それは退屈しのぎの反抗だったのか？

なぜピアノを弾いて歌うのか

コンサートで「卒業」を歌うときは定番のスタイルがある。ピアノの弾き語りである。鍵盤を叩きながら、横から張りだしたマイクに口をつけるようにして歌う。観客からは尾崎の横向きの姿しか見えない。「卒業」ではなぜ自分でピアノを弾くスタイルにこだわるのだろうか。それは楽曲においてピアノが印象的に使われているからという理由だけではすまない。大事なのは、ピアノが与える環境と演奏者の身体との関係である。

尾崎はコンサートでは、ステージを右へ左へと走り回るなど激しいパフォーマンスを見せるが、ピアノの椅子に座ったままで歌う「卒業」は、静的であることを特徴とする。ピアノを弾くときは椅子に座るので下半身が固定されてしまうし、手は鍵盤の上にあって上半身も縛られ、顔もマイクから離さないので体幹が移動せず、身体の可動範囲はとても限定される。絵的には単調さをまぬがれないから、観客にはものたりないだろう。

このときピアノが与える環境は何を意味するのだろうか。それは学校生活を象徴する椅子と机のアフォーダンスによく似ている。教室の固く小さな椅子や机では、手や足を伸び伸び動かすことはできない。「卒業」の歌詞にあるように〈行儀よくまじめ〉であることを身体で表現するとしたら、その典型が、椅子と机に囲まれた空間に身体を押し込めておくことだろう。

椅子も机も、その狭い領域の中での限定的な身体の動きしか許さないものとして、〈縛りつける〉ものの象徴である。学校に縛られることと、ピアノを弾いて歌うときの動きの不自由さの一見無関係なもののあいだには、似て

いる点があるのである。そのため、コンサートで定番のスタイルになったのではないか。

教室の椅子と机が狭苦しいのは、社会に出て働くようになったときに、オフィスの机や製造工場の受け持ちの場所で、同じ姿勢でおとなしく耐えることができるような規律的な身体を作り上げるための訓練でもある。束縛するものの象徴としての椅子と机への憎しみを、はっきり歌った歌がある。鬼束ちひろのデビュー曲「シャイン」（作詞、鬼束ちひろ、二〇〇〇年）である。高校を出てすぐ書かれたもので、そこにこんな歌詞がある。〈抑圧〉するもの（学校のことか）から逃れたいということを、〈椅子を蹴り倒し　席を立てる日を日を日を日を　願ってた〉と歌っている。エキセントリックな歌詞だが、〈椅子を蹴り倒し〉とは穏やかではない。ただそれは実際そうしたのではなく、〈願ってた〉とあるように、願い（つまり空想）ではあるのだけれど。

尾崎の中学、高校生時代である一九八〇年前後、学校的なものに対する憎悪が校内暴力として噴出し、社会問題になっていた。校内暴力では、教員への危害や生徒どうしの喧嘩のほか、窓ガラスを割る、机を壊す、壁に落書きをする、トイレの扉を壊すなどの学校施設の破壊も多かった。尾崎の「卒業」では、窓ガラスを壊すという行為が描かれている。この歌がリリースされた一九八五年当時は、既に校内暴力はピークを過ぎており認知件数は減少していたが、この歌を模倣して窓ガラスを割る者が続出した。

尾崎は、自分の歌を真似して窓ガラスを割る事件が起こることについて、こう言っていた。「表面的なものって、真似する必要はないような気がする。そのコの気持ちの中に、反発とか、やり場のないものとかがあって、最終的に表現の手段がそれしかなかったってことならまだしも……。とりあえず割ろうという考えはすごく良くないと思う。割ったあと自分はどうすべきかっていうことをちゃんと考えてやるべきだと思う」[1]。

全てを否定して切り捨てるようなことはせず、一定の理解を示す気づかいを見せている。というのも、校舎の窓ガラスを割る者たちの頭の中に「卒業」の歌が進軍ラッパのように鳴り響いていたこともあったはずだからである。そういう意味では、教唆とは言わないまでも、反抗的な者を勇気づけたときもやはりあったであろう。世の中には

影響を受けやすい人もいるのである。

反＝卒業ソング

卒業を歌う歌はたくさんあるが、卒業の反対である入学の歌はほとんどない。入学の時点では、顔を合わせた人たちとはまだ語るべき何の記憶もない。この人達が自分の人生でどの程度の濃淡をもって関わってくることになるのかは不明だ。これが卒業になると、思い出もたくさん蓄積されているし、重要な人は自分の人生の一部になっている。数分の間に過去を振り返る卒業ソングは、思い出が歌として濃縮されることで、人の感情を揺さぶるのである。

入学の歌より卒業の歌のほうが多いのは、卒業の歌は別れを悲しむものであると同時に、新たな門出を言祝ぐものでもあるからだ。だから卒業の歌があれば入学の歌はいらないのだ。

卒業式で歌う定番となった「旅立ちの日に」（作詞、小嶋登、一九九一年）は、〈飛び立とう　未来を信じて〉と歌う。そもそもタイトルからして卒業後に視線は向いている。この歌は一番の歌詞では〈自由を駆ける鳥よ　ふり返ることもせず〉などと強気なのに、二番になると〈懐かしい友の声　ふとよみがえる〉と、過去を〈ふり返る〉感傷的なものになる。〈未来を信じて〉飛び立つには、自分を支えてくれる過去が必要なのだ。歌詞の比重は「未来2：過去1」くらいの割合である。一番では大人からの呼びかけが鼻につくが、作詞は教員によるもので、送り出すほうからすれば、思い出は大事とはいっても過去を振り返ってばかりでは困るだろう。ウィキペディアには、最初は、教職員が卒業生に向けて歌ったものだったが、翌年からは生徒たちが歌うようになったとある。今でこそ卒業式で生徒が歌う歌の定番のようになっているが、元は大人から子どもに向けた歌だったのだ。二番の歌詞（懐旧）があるから生徒に支持されたのだろう。〈ふり返る〉なと言いながらも振り返ってしまう矛盾が、この歌を人間臭くして

いる。

AKB48の「GIVE ME FIVE!」（作詞、秋元康、二〇一二年）は、〈卒業とは出口じゃなく入り口だろう〉と歌う。卒業ソングでは、たんに別れの悲しみが歌われるばかりではなく、未来への希望も歌われる。入学の歌は卒業の歌のなかに未来として含まれている。卒業の先には各人いろんな未来が待っているが、いったん入学すれば、その後は周囲の人と似たような生活になる。卒業という言葉が意味するのはカオスのはじまりであり、入学という言葉が意味するのは新たな秩序への服従である。未来に希望を感じるのは、それが実現されるまでである。

「卒業」と題する歌で有名なのは、後に尾崎と交際することになる斉藤由貴の「卒業」（作詞、松本隆）、菊池桃子の「卒業」（作詞、秋元康）である。尾崎の「卒業」と、もう一つ倉沢淳美の「卒業」（作詞、売野雅勇）の四曲が、奇しくも同じ時期（一九八五年一月から二月にかけて）に発表されている。

同時期に出た尾崎以外のこの三曲について簡単に見ておこう。

▼**斉藤由貴「卒業」**……作詞が松本隆ということもあって「木綿のハンカチーフ」を連想させる。卒業して離れ離れになり、あなたは〈東京で変ってく〉ことを予感しているが拘束はしない。歌詞の語り口はシニカルである。好きな男の子が制服のボタンを他の子にねだられて逃げるのを見て〈ほんとは嬉しいくせして〉とか、机にイニシャルを彫るのはやめてくれとか、〈守れそうにない約束は　しない方がいい〉とか、〈卒業式で泣かないと　冷たい人と言われそう〉などと、辛辣で皮肉っぽい女の子なのである。制服のボタンとか机に名前を彫るとかいった卒業にまつわる定番の行為に胸を熱くするのではなく、醒めた目で見ている。なぜならもっと大事なことが他にあるからである。卒業ソングというジャンルを代表する歌の一つであるが、意外にも、ありきたりの卒業イメージに対して批評的である。

CamScannerでスキャン

▼菊池桃子「卒業」……作詞は秋元康。これも卒業して都会へ旅立ってゆく恋人との別れを歌っている。斉藤の歌と同じく、都会に出ていくのは男で、見送るのは女である。男は都会の大学へ、女は地元で就職か地元の短大というパターンであろう。何もかも見透かしたような斉藤の「卒業」に比べたらポエム度が高い。この歌が変わっているのは、〈並木道〉とか〈ポプラ〉は出てくるのに、校舎や教室といった学校にまつわるものは出てこないことだ。教科書の代わりに出てくるのがサンテグジュベリの本である（『星の王子さま』か）。誕生日に彼氏がプレゼントしてくれたものである。

▼倉沢淳美「卒業」……桜の花びらが校庭に舞い散るとか、〈誰もいない教室（クラス）〉とか、机に刻まれた名前とか、〈紺（あお）い制服脱いだらみんな離れ離れ〉とかいった陳腐なイメージの寄せ集めである。

さて、尾崎の「卒業」であるが、こちらは内容が全く異なる。「卒業」というタイトルには甘酸っぱい記憶をくすぐるようなところがあるが、そこからイメージされるものとは全く別種の卒業を提示する、メタな卒業ソングである。先の三曲は女性アイドルのものであるせいか、恋愛のゆく末が関心の中心になっており、学校は恋愛の舞台にすぎないが、尾崎の歌はもっと実存的な部分、自分にとって卒業とは何かを考えており、学校的なものと一番真摯に向き合っている。

反＝ツッパリソング

尾崎の「卒業」より一年四か月前に出たチェッカーズのデビュー曲「ギザギザハートの子守唄」（作詞、康珍化、一九八三年、ヒットしたのは翌一九八四年）には、〈熱い心をしばられて　夢は机で削られて　卒業式だと言うけれど　何を

卒業するのだろう〉という歌詞がある。これは、そもそも卒業するとはいったいどういうことか、という尾崎の「卒業」での問いを先取りしている。

「ギザギザハート〜」が出た八〇年代前半は、ツッパリがブームだった。ツッパリとは不良生徒のことである。横浜銀蝿の「ツッパリHigh School Rock'n Roll（登校編）」（作詞タ－ヤヨシユキ、一九八一年）がツッパリソングの典型。尾崎の「ハイスクールRock'n' Roll」の歌詞は、銀蝿のこの歌にどことなく似ている。いずれも登校時の駅までの道程を歌っている。「ツッパリ〜」では〈長めのスカートひきずって〉いるが、「ハイスクール〜」では〈昨日の疲れひきずっ〉ている。尾崎の歌で〈長いスカートひきずってた〉のは「ダンスホール」である。

一九八二年に出た近藤真彦の「ハイティーン・ブギ」や中森明菜の「少女A」は、アイドルに波及したツッパリムーブメントと言っていいだろう。マンガでは『湘南爆走族』（吉田聡）が一九八二年、『ビー・バップ・ハイスクール』（きうちかずひろ）が一九八三年に連載を開始し人気を集めた。奇妙なブームとしては、一九八一年前後、猫に学ランを着せた「なめ猫」が大流行した。

「ツッパリHigh School Rock'n Roll（登校編）」は、〈ヨーラン背負ってリーゼント〉〈ソリも入れた〉〈長めのスカートひきずって〉などといった記号化されたツッパリスタイルや、あるいは〈ガンのくれあいとばしあい〉〈タイマンはりましょ赤テープ同志で〉といった類型化された行動を描いている。〈ヨーラン〉とは、刺繍の入った変形学生服のこと、〈赤テープ〉とは、いつでもケンカするという意思表示のために学生カバンの取っ手に赤いテープを巻いたことを指す。こういった隠語が、この歌をホンモノらしく演出していた。

尾崎の「卒業」もツッパリ（不良）ブームの流れにあることは疑いえない。だがそれは横浜銀蝿のように表面的な記号を満遍なく散りばめてウケを狙うのではなく、繊細な内面を吐露するものであった。

銀蝿の「ツッパリHigh School Rock'n Roll（登校編）」では、〈電車をとび降り改札抜けたら　学校までは猛ダッシュ〉とか、同（試験編）では、〈ついに来ました試験の季節〉で始まり〈赤点確実 留年確定〉など、学校制度へ

の疑義はなく、学校を受け入れ、そこでの逸脱を楽しむものになっている。それに対して尾崎は根底的で、学校制度そのものに疑問を投げかける。

斎藤環（精神科医）は、「ヤンキー系音楽」においては、「自己投影」が希薄だという。「彼らの楽曲にはアーティスト自身の「実存」がそれほど反映されていない」と指摘する。(2) あるのは実存ではなく様式だ。一方、自分自身の内奥へと向かう尾崎の歌は、実存が様式を圧倒している。「卒業」は仲間との思い出を中心に語られるが、反面、仲間の群れから離れた孤独なエリーティズムが漂っており、終結部分では歌のまとまりを壊してしまうほどの問いが重ねられている。

尾崎の「卒業」は、学校という枠組の中で生起した出来事を懐かしむ卒業ソングではないし、様式にたわむれるツッパリソングでもない。それではどういう歌なのかということを以下見ていきたい。

卒業

校舎の影　芝生の上　すいこまれる空　幻とリアルな気持　感じていた
チャイムが鳴り　教室のいつもの席に座り　何に従い　従うべきか考えていた
ざわめく心　今　俺にあるもの　意味なく思えて　とまどっていた

放課後　街ふらつき　俺達は風の中　孤独　瞳にうかべ　寂しく歩いた
笑い声とため息の飽和した店で　ピンボールのハイスコアー　競いあった
退屈な心　刺激さえあれば　何でも大げさにしゃべり続けた

行儀よくまじめなんて　出来やしなかった
夜の校舎　窓ガラス壊してまわった
逆らい続け　あがき続けた　早く自由になりたかった
信じられぬ大人との争いの中で　許しあい　いったい何　解りあえただろう
うんざりしながら　それでも過した
ひとつだけ　解ってたこと　この支配からの　卒業

誰かの喧嘩の話に　みんな熱くなり　自分がどれだけ強いか　知りたかった
力だけが必要だと　頑なに信じて　従うとは負けることと言いきかした
友達にさえ　強がって見せた　時には誰かを傷つけても

やがて誰も恋に落ちて　愛の言葉と　理想の愛　それだけに心奪われた
生きる為に　計算高くなれと言うが　人を愛すまっすぐさを強く信じた
大切なのは何　愛することと　生きる為にすることの区別迷った

行儀よくまじめなんて　クソくらえと思った
夜の校舎　窓ガラス壊してまわった
逆らい続け　あがき続けた　早く自由になりたかった
信じられぬ大人との争いの中で　許しあい　いったい何　解りあえただろう

うんざりしながら　それでも過した
ひとつだけ　解ってたこと　この支配からの　卒業
卒業して　いったい何解ると言うのか　想い出のほかに　何が残るというのか
人は誰も縛られた　かよわき子羊ならば
先生あなたは　かよわき大人の代弁者なのか
俺達の怒り　どこへ向うべきなのか
これからは　何が俺を縛りつけるだろう
あと何度自分自身　卒業すれば　本当の自分に　たどりつけるだろう

仕組まれた自由に　誰も気づかずに　あがいた日々も　終る
この支配からの　卒業
闘いからの　卒業

表現上の特徴

まず最初に、歌詞のテクスチャー面での特徴を見ておこう。文末に注目してみると、〈た〉止めが多いのがわかる。

感じていた、考えていた、とまどっていた、寂しく歩いた、競いあった、しゃべり続けた、出来やしなかった、
壊してまわった、自由になりたかった、知りたかった、言いきかした、強がって見せた、心奪われた、強く信
じた、区別迷った、クソくらえと思った、壊してまわった、自由になりたかった

これは、この歌が、過去の回想、あるいは行為が完了したところでそれを描写し、つないでいくものであることを意味している。ところが、おしまいのほうになると、

解りあえただろう、縛りつけるだろう、たどりつけるだろう

のような〈だろう〉形、また、

いったい何解ると言うのか、何が残るというのか、代弁者なのか、どこへ向うべきなのか

といった〈か〉で終わる疑問形が繰り返される。文末が〈た〉〈だろう〉〈か〉でないのは、冒頭の〈校舎の影芝生の上　すいこまれる空〉と〈解ってたこと〉〈卒業〉で終わる体言止めと、唯一の現在形である〈あがいた日々も終る〉だけである。「卒業」は主として以上四つのパターン、〈た〉を中心に〈だろう〉〈か〉、体言止め、という文末を持っている。

尾崎の他の歌、例えば「15の夜」の文末は、体言止め以外はこうなっている。

見てる、破りたい、逃げ場もない、にらむ、計画をたてる、帰りたくない、震えている、走り出す、気がした、

ご覧のようにヴァリエーションにとんでいることがわかる。「15の夜」について書いた章で述べたように、こちらは現在時制を基本としており、単調な印象になりがちな〈た〉止めをほとんど使っていない。〈た〉止めは、行為が完了した後でそれを語るから、対象と距離をとって客観視しやすくなる。自分のことについて反省的視点になりやすい。〈た〉止めは冷静になれるのだ。「卒業」では、おしまいのほうで〈だろう〉や〈か〉が繰り返されるようになると、テンションが上がり、ビートアップしていく。〈だろう〉や〈か〉によって盛り上げていくのは、同じアルバムの「シェリー」もそうである。

文末が〈だろう〉〈か〉といった推量・疑問の文は、外見の描写や説明ではなく、語り手の心の声を直接表したものである。歌の中では、他にも〈感じていた〉〈考えていた〉〈思えて〉〈うんざり〉といった心の内部を表す語が用いられているし、〈幻とリアルな気持〉〈ざわめく心〉〈退屈な心〉〈心奪われた〉など、〈気持〉や〈心〉が取り立てられる。この歌はガラスを壊すというアクションばかりが注目されるけれど、それは表面的なもので、語り手の関心は心に向けられているのである。

では、以降、歌詞を冒頭から逐語的に読んでいこう。検討する順番は、まず歌詞の一番と二番の平メロを読み、そのあとにサビの部分を読む。平メロは歌詞の内容からして四つのパートに分けられる。芝生の上や教室で一人考えるパート、放課後に仲間とのたわむれが語られるパート、〈力〉へのあこがれが語られるパート、〈愛〉への没入が語られるパート、である。順に見ていこう。

CamScannerでスキャン

地上と天空のあいだ

〈校舎の影　芝生の上　すいこまれる空〉

歌のはじまりは映像的だ。言葉によって切り取られた風景が、カメラのショットが切り替わるように次々に映し出される。〈校舎の影〉では、校舎全体がロングショットでイメージされ、〈芝生の上〉でカメラはこの歌の視点人物となる人に近づき、〈すいこまれる空〉でカメラは地上から一気に上へ向けられて、〈空〉を捉える。

〈芝生の上〉というのは、芝生の上に寝ころがっているということだ。文字数の関係で人物描写を省略せざるを得なかったのだろうが、その制約によって直接的な人の姿が消えた。そのため聞き手はここで視点人物に自分を代入することができる。あとでわかるが、この視点人物というのは〈俺〉のことである。だが冒頭では、〈俺〉という主語は出てこない。聞き手は研ぎ澄まされた感覚器となって、〈俺〉と同じものを感じることができる。芝生の上に寝ころんだ感覚、芝生の匂いや背中にあたる感じ、目にしみる空の青さ、そういったものを聞き手は〈俺〉になって感じることになる。

この冒頭部分は、「15の夜」の章でも引用した石川啄木の短歌に似ている。

不来方（こずかた）のお城の草に寝ころびて
空に吸はれし
十五の心

まず、この短歌を簡単に解説しておこう。「不来方のお城」というのは、岩手県にある盛岡城のことである。盛

岡のかつての地名が不来方である。不来方では縁起が悪いので、好字である盛岡に改められた。なぜ不来方というのかについて伝説がある。その昔、この地方に鬼が棲んで村を荒らしていたが、やがて捕えられ、再びこの地に来ない約束として岩に手形を残した。岩手の地名の由来でもある。いずれも、後付けの俗解であろう。

「不来方」はたんなる地名ではない。この歌を書いたとき啄木は二〇歳くらいだったから、十五歳という時間的に不可逆な過去を、二度と戻れない方向という意味を込めて「不来方」を使ったのではないか。

尾崎の歌との類似は明白だ。

お城　＝校舎
草に寝ころびて　＝芝生の上
空に吸はれし　＝すいこまれる空

本歌取りのようなものだ。また、前の章で述べたように、この短歌にある「十五の心」は、「15の夜」にも連想が結びつく。「15の夜」の冒頭を、もう一度見てみよう。

〈落書きの教科書と外ばかり見てる俺／超高層ビルの上の空　届かない夢を見てる〉

ここでは、学校的なもの（教科書）と彼方にある憧れ（空）とが、セットになって語られている。これは「卒業」と同じであり、啄木の短歌と同じである。

この短歌は、授業を抜けだして城跡で寝ころがっていたという流れで書かれている。それが収録されている歌集『一握の砂』では、次の歌のあとに続くものだ。

教室の窓より遁げて

ただ一人
かの城址に寝に行きしかな

窓から逃げてしまうとは大胆である。尾崎のほうが、教室のいつもの席に座って外を見ているような従順さがあるのに、不自由度が高いはずの明治時代の啄木のほうが思いのままに行動している。

啄木は素行不良で中学校(旧制)を退学している。尾崎も高校を退学している。奇しくも、啄木と尾崎、ともに二六歳で亡くなっている。生まれた時代も境遇もあまりに違うので同一視しても意味はないけれど、つい比べてみたくなるのである。

引き続き、「卒業」と啄木の短歌について述べてみたい。

両者は字面のうえで似ているとはいっても、その内実には異なる部分がある。まずは場所だ。啄木の短歌では「お城」、尾崎の歌では〈校舎の影〉。啄木が城址というかつての支配者の居所で寝ころんでいるということは、単純に空を見上げて気持ちいいと感じていること以上の象徴的な意味をもつ。明治時代の青年に濃厚にあった上昇志向が、「空」という彼方への憧れとして存在している。一方、「卒業」で、〈校舎の影〉に寝ころがっている〈俺〉はどうだろうか。尾崎の歌では啄木のように「寝ころびて」いたとははっきり書かれていない。たんに〈芝生の上〉とあるだけだ。しかし寝ころがった体勢でいるのは間違いないだろう。〈すいこまれる空〉とあるように、じっと空を見上げているからだ。

〈校舎の影〉で解放感にひたっていても、それはチャイムの音で中断されてしまう。おそらく昼休みのひとときなのだろう、束の間の逃避である。啄木の歌では城址にまで逃げて行き、学校の影響範囲から離脱しているのに対し(盛岡中学から500mほど離れている)、「卒業」における芝生は学校の敷地内であり、校舎の呪縛から逃れていない。一般の卒業ソングでは、校舎はノスタルジーを喚起する記憶の依り代であるが、この歌の校舎は〈俺〉を管理し抑圧

する巨大な装置である。校舎は生徒を管理するために、空間的には〈教室〉とその中に〈席〉を用意し、時間的には〈チャイム〉を用い、そして人的資源として〈先生〉を配置している。これら全てが「卒業」には歌いこまれている。

啄木の歌では、おそらく遮るもののない日差しの下で寝ころがっていたのだろう。すいこまれるような晴れた空と、その下に寝ころぶ若者は屈託なく向き合っている。憧れの象徴である空と自分が直接つながっている。一方、「卒業」では、空は晴れていても、その下で寝ころぶ若者は建物の影に隠れている。〈校舎の影〉というのは、たんに直射日光を避けたというだけではない。影と日なたのコントラストがそこではつくられている。校舎の影が落ちた校庭には、直線で切り分けられた明と暗の対比が生じている。明の部分であるグラウンドでは、同じ年齢の若者たちが陽気にスポーツに興じていることだろう。他方、校舎の影になった薄暗がりの部分では、何か思いを抱えた若者がじっと横たわっているのである。

〈俺〉が寝ころがっている芝生は、校用技師が手入れをしてきれいに整えられたものだろう。啄木の短歌の「お城の草」は雑草であろうが、芝生は管理された草であり、手間のかかる代名詞だ。これもまた、〈俺〉が学校の敷地という管理された場所からまだ外に出ていないことを示している。

〈校舎の影〉は、ドラマやマンガなどによく出てくる体育館の裏に似ている。体育館の裏は、勉学以外の剰余のドラマが起こる場所である。愛が告白されたり、隠れた喫煙所になったり、喧嘩の場所になったりする、学校の管理が希薄になる場所である。

同じように学校の管理が手薄になる場所に校舎の屋上がある。体育館の裏はゴミの吹き溜まりのイメージがあるのに対し、校舎の屋上は地上から離れて聖性が高くなるからなのか、体育館の裏よりプラスの行為（将来を語り合う）の舞台となる。テレビドラマでは、病院の屋上やビルの屋上は、医師など権威のある者による励ましがおこなわれたり、重要な告白がなされたりする舞台になる。屋上は空間的な開放性と閉鎖性という矛盾するものを併せ持って

CamScannerでスキャン

いる。屋上が開放的に見えるのは、周囲の景色が見渡せるからにすぎず、身体は閉じ込められたままである。屋上へと人は追い詰められているのに、表面的な開放感により心の内をさらしてしまう。二時間ドラマのラストによくある断崖絶壁での告白シーンは、ビルの屋上での告白と同じである。断崖絶壁もまた、開放性を錯覚させる閉鎖性を持つ。

「15の夜」では、〈校舎の裏　煙草をふかして見つかれば逃げ場もない〉と歌われていた。この〈校舎の裏〉は先の体育館の裏と同じ意味合いで使われている。一方、「卒業」の〈校舎の影〉は、直接的な支配空間である〈教室〉と、そこからの逃げ場所である〈校舎の裏〉との中間的な死角だといえるだろう。

体育館の裏も校舎の屋上も管理が希薄な場所であるかのように見えるが、実は全体を管理する中で〈仕組まれた〉場所である。それは「悪」を学校全体に広がらせず、一箇所に封じ込めることで管理しやすくしたものだ。学校の規則を逸脱する者は決してなくならない。それならそういう連中がなびくようにたむろする場所を残しておけばいい。それが体育館の裏であり校舎の屋上である。普段はあえて見逃しているが、必要なときはそこへ行けば一網打尽にできる。そこは〈仕組まれた自由〉の場所であり、〈自由になれた気〉がする場所である。校舎はそういう場所を残している。

啄木短歌という学校教材の定番が、「卒業」というアンチ学校ソングで参照されるのは皮肉だろう。尾崎は、教科書に載っているような言葉で反学校を語ってみせたのだ。その尾崎も、没後一〇年を過ぎて危険さや生々しさがなくなった頃から、高校の教科書に掲載されるようになった。そもそも啄木の歌は、その歌の語り手が学校生活を脱線した素行不良の生徒であるのに、それを学校教材で使っているのは矛盾があるのだが、今度は、教科書に載ったその作品を、学校に反抗的な尾崎が暗示引用するのである。学校に反抗することを考えたり、その気持ちを人に伝えたりするためには、学校教育で身につけた技術が必要なのである。学校で教わったものを武器にして学校に立ち向かうのである。

二つの世界の往来

〈幻とリアルな気持　感じていた〉

この歌はいくつかの二項対立の組み合わせでできている。「幻／リアル」「放課後／教室」「愛／力」「俺達／大人」「自由／支配」などである。世界にはこの二項が入り混じっているが、前者は善きものとされ、後者は否定されるもの、乗り越えられるべきものである。

この歌で最も太い軸になっているのは、「自由／支配」である。支配はかたちを変え、ついに抜け出ることができないものとされている。〈仕組まれた自由に　誰も気づかずに〉とあるように、何が本当に〈自由〉なのか誰もわかっていない。つまり「自由／支配」は、概念的には対立しているが、現実は〈支配〉に覆い尽くされているのである。

〈幻とリアル〉の内容について考えてみよう。〈俺〉は芝生の上に寝ころんで、すいこまれるような空を仰ぎ見つつ、〈幻とリアル〉という矛盾する気持ちを感じている。相反するもののあいだを揺れ動いており、精神的に不安定な印象を与える。〈すいこまれる空〉という表現には、〈俺〉の体は芝生の上に残されたまま、心(魂)は宙空に浮かび上がっているような浮遊感がある。〈俺〉の心(魂)は空にすいこまれそうになるが、啄木のように「空に吸はれし」と完了ではない。すいこまれそうなのだが、あちら側へすいこまれてしまわない。芝生の上に寝ている〈俺〉の心(魂)の緒は切れてしまうのではなくつながっていて、いつでも〈俺〉に戻ってこれる状態にある。チャイムが鳴ればすぐ正気に戻らなければならないので、完全な忘我状態ではいられない。

〈すいこまれる空〉というのは、人間を超越した自然という大きなものと一体化しようとする寸前の神秘体験である。一体感というのは、自我を閉ざす固い殻が壊れて半ば自分を失った状態である。こういう体験は凡夫ではでき

ない。特殊な感性を持った人に起こる個人的な体験である。歌詞の他の部分では仲間と馴れあう様子が歌われるが、冒頭のこの部分で、他の人と混じっても埋没することのない特別な人であることが知らされる。〈俺〉は、空にすいこまれそうな心を持った人、穢れのない心を持った人なのだ。これはこのあと起こる事件(窓ガラスの毀損)を聞き手に納得してもらうために、〈俺〉への共感を形成するのに役立っている。純粋な心を持った人のやることが、そんなに間違うはずはないと受け入れてもらうために必要なのだ。

先に掲げた二項対立を、〈幻とリアル〉の下に分類してみよう。〈幻〉はまだ実現されていないか、あるいはほんの短い間しか実現されていないものである。

幻　＝放課後、愛、俺達、自由
リアル　＝教室、力、大人、支配

〈幻〉は自由にかかわるもの、〈リアル〉は支配にかかわるものである。〈幻〉は危うさも持つ。夢や理想は現実の対義語だが、同じく現実の対義語である〈幻〉は、夢や理想とは異なる。〈幻〉は夢や理想のようにプラスの価値を持つものではなく、むしろ人を惑わし錯覚させるものを含んでいる。

この後の歌詞において〈幻〉といえるところがもう一箇所ある。それは〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉という描写である。これは〈教室のいつもの席に座り〉を〈リアル〉な部分としたときに対照項として取り出せるものだ。歌詞の主たる部分(平メロ)では、〈俺〉は、〈教室のいつもの席に座〉るという、秩序を守る行儀のいい子の姿を見せている。せいぜい放課後に街をふらついてガス抜きしたり喧嘩で腕力自慢する程度である。〈行儀よくまじめなんて　クソくらえと思った〉と言うが、〈行儀よくまじめ〉であることを拒否するにはたんに怠惰であればよいだけで、そこからは校舎の窓ガラスを壊してまわるという積極的な行為は導きえない。両者には、あたかも

別人格のような飛躍がある。窓ガラスを壊すというのは、〈教室のいつもの席に座〉っているリアルな〈俺〉が、身動きのとれない現実から逃れるために束の間見た空想(幻)のようなものなのかもしれない。

変化の兆し

〈チャイムが鳴り　教室のいつもの席に座り　何に従い　従うべきか考えていた〉

芝生の上でのまどろみはチャイムによって破られる。チャイムは〈俺〉を現実に引き戻し、教室に戻れと指図する。チャイムは校舎の機能の一部であり、始業終業を知らせ、音によって人の行動を促し操作しようとする。職員や生徒はチャイムを聞くと体が自動的に動き、文脈にふさわしい行動をとるよう条件づけられている。身体は校舎にしつけられている。

〈いつもの席に座り〉とある〈いつもの〉に自動性がある。校舎の中で、自分に与えられ割りふられたスペースに身体が収まる。決められた場所に収まることで、無害であることが確認される。芝生のやわらかさとは反対の固い椅子。その椅子と机のあいだの窮屈な空間に、曲げられ押し込められる体。校舎の日陰で自由に寝ころがっていた身体とは対照的な身体がそこにある。

〈いつもの席〉は自分にあてがわれた席であり、そこに他人が座ることはない。〈俺〉はクラスの中では浮いた存在かもしれないが、〈いつもの席〉は、〈俺〉の居場所を教室の中で確保してくれている。狭く居心地は悪いとしても、最低限の居場所を席が保証してくれる。〈いつもの〉という言い方には、いつも変わらずそこに席があるという安心感もこもっている(いじめ行為には、被害者の机や椅子を教室から放り出すものもある)。安心感がなければ、〈俺〉は教室に戻ってこないだろう。〈いつもの〉という言葉には、このような二重性(しつけられた行動に対する嫌悪、その反対の安心感)が同居している。

校舎は、チャイムと席によって生徒を時間的空間的に管理する。〈俺〉はこの自動性、〈いつもの〉場所にうんざりしはじめている。しかし、表面的にはおとなしく従うことで、何をすべきか考える時間を確保している。表面的には従順だが、それに反して外から見えない頭の中では、〈何に従い　従うべきか〉についての考えが渦をまいているのである。

「15の夜」では全身から苛立ちや不満がにじみ出ているのが感じられたが、三年後の「卒業」になると、〈考えていた〉というように思慮深さが加わっている。〈俺〉の姿には、年齢を重ねたぶん落ち着きがでている。まずは〈考え〉て現状を分析し、機会をうかがって反撃するための妙案を練っている策士のようなおもむきがある。

授業中、ふつうの生徒は教師の言うことに耳を傾けるものだが、〈俺〉は外形は授業を受けるふりをしながら、頭の中では全く違うことを〈考えてい〉る。「15の夜」では授業中に〈外ばかり見てる〉という反抗的態度が描かれていたが、「卒業」では、授業中に目立った態度はとらない。心の内は隠されており、ふつうの生徒のように見える。そういうスマートさが獲得されている。

よく考えることは学校教育において重要なこととされる。だが、根底から考えることには危うさがある。根底から考えることは、根底から覆すことにつながる。学校にとって、生徒が自分の頭で考えだすことは危険なことである。独自な考えを持たれると指導しにくい。あまり考えずに教師の言うことに従ってくれる生徒が一番いい。考えなければ、日常のルーティンをそれほど出ることはない。

後続の歌詞にあるように、〈俺〉は、仲間といるときはじゃれあって時間を過ごす。仲間と一緒に何かを考えることはない。考えるときはもっぱら一人だ。そういう線引きがある。考えるのは一人のとき、騒ぐのは仲間といるとき。自分は他の仲間とは少し違うという意識がある。

一体、〈何に従い　従うべき〉というのだろうか。自分の行動には、自分の意志によるものではなく、何かに従わされたものがある。例えばこれまでの行動、チャイムが鳴って席につくまでの行動は、自由な判断によるもので

はなく、見えない者によって操作され管理されたものである。〈従う〉という言葉によって状況を捉えなおすことで、身体に染みこんだ自動的な行動が、条件づけによって生じたものだということに気づく。〈何に従い　従うべきか〉という疑問は、これまでいろんなものに気づかないうちに従わされてきたが、そのいちいちについてよく考え、自動性を離れて自覚的に選び取っていくべきだ、ということだ。同時にそれは、そもそも従うべきものとしての権威や権力の正当さを問うものでもある。

この歌詞の面白いところは、落ち着いた感じの思慮深い人が豹変して、校舎の窓ガラスを壊すような粗暴なことをすることだ（もっとも、細部を丁寧に読み直していけば、徴候は伏線のように語られていることがわかるけれども）。歌詞の前半では、物静かで考えるタイプの人だと思っていたのに、サビでいきなりバーストするのである。

ここにも二項対立がある。ニーチェの対比を用いれば、〈俺〉のメタな視点と理知的な部分はアポロン的な側面であり、窓ガラスを割るような激情にとらわれる部分はディオニュソス的な側面である。アポロン的なものを「地」として、そこにディオニュソス的なものが「図」として現れてくるという構造である。そして、窓ガラスを割るという熱狂のさなかに、なぜ自分はこんなことをやっているのかという問いかけが頭をもたげ、終盤における疑問の連打につながる。そこではディオニュソス的な興奮とアポロン的な知性が溶融することになる。

〈ざわめく心　今　俺にあるもの　意味なく思えて　とまどっていた〉

考えることで心にさざ波がたちはじめる。これまでの自明性がゆらぎ、不穏さが頭をもたげる。〈俺〉の心が動きだしたのだ。しかしまだ体は動かない。ではどうすればいいのかということがわからないからだ。

ここでは、心がざわめくとか、とまどうとか、心の状態が丁寧に述べられている。それは、ここが心の状態が変化するところだからである。「ざわめき」から「とまどい」に至るまでの心の動きは、行動を決定するまでのためらいやジレンマの状態にある心理である。学校が〈意味なく思え〉たからといって、そこから一気に学校的なもの

CamScannerでスキャン

に対する否定や暴力に向かうのではない。まずはどうしたらいいかわからず途方に暮れとまどうというプロセスがある。「とまどい」は、無意味さに立ちすくみ、それを受けとめるために必要なステップだ。無意味さを自覚し、新しい方向に転轍する。その切り替えが起こった場面である。そしてそれを〈俺〉は考えることで成し遂げたのである。ただこれは、一回限りの出来事ではない。〈俺〉はこういうことを何回も繰り返しているはずである。

この歌詞が丁寧なのは、早急に「意味がない」と切り捨てるのではなく、〈意味なく思えてとまどっていた〉というプロセスを書いていることだ。これは聞き手が共感しやすい。とまどった結果、どういう方向に分岐していくかは人それぞれだが、少なくともそうした過程は誰しもが経るものだからだ。この歌では、とまどいの後の〈俺〉の行動は、学校的なものに対する破壊であるが、その選択も、とまどうという過程の延長にある分岐の一つとして理解可能なのである（たとえ賛同できないとしても）。

放課後という中間的な時間

〈放課後　街ふらつき　俺達は風の中〉

場面は一転して、教室から街なかへと移動し、ふわりとした風の中に解放される。

放課後は、読んで字のごとく、日課という縛りから解き放たれた後の時間である。つまり放課後という時間は、学校の正規の時間という括りがまずあって、その残余のものとして意味づけられた時間であり、それ自体の価値によって名付けられたものではない。

これまで読んできた部分とこの部分は対応関係にある。チャイムが鳴って〈教室のいつもの席〉に押し込められたのとは逆に、ここでは放課後を示す終業のチャイムによって窮屈な学校から街へと解放される。その解放感は〈風の中〉という比喩で語られる。ここで得られるふわふわとした気持ちよさは、学校から解放されたことによる。

逆にいえば、その気持ちよさは学校という縛りがなければ得られないものである。自由は、抑圧があるからこそ輝いて見える。だが、実際に自由を得てしまうと、それはすぐ「あたりまえ」のものになってしまうから、この気持ちよさは、いつまでも続かない。

薄闇がただよう放課後という時間のもう一つの特徴は、学校的な秩序に支配された昼の時間から、校舎の窓ガラスを割るような無法な夜の時間へと移行する中間的な時間であるということだ。様々なものがせめぎあう街では、学校的な価値観は尺度の一つへと相対化される。中間的な時間には脱学校的な解放感を味わい、夜の時間においては反学校的な価値観が醸成される。

歌詞はここで雰囲気が変わる。理由の一つは先に述べたように学校から街へ出たことだが、もう一つは、これまでの〈俺〉が〈俺達〉に変わったことにある。これまでは〈俺〉の行動や心の中が語られていたが、ここからは二番の歌詞まで引き続いて、〈俺〉とその仲間のことが語られる。というより、〈俺〉という主体は消えて、集団が主体となる。

〈俺〉が〈俺達〉に変化すると、逆説的に、自分についての理解が深まる。自分一人では自分のことがよくわからない。自分で直接自分のことを知ろうとしても限界があるが、仲間という他人を経ることで自分のことがわかる。仲間は自分の相似形であり、また自分にフィードバックを返してくれる鏡でもある。他者を媒介することで自分のことを知るのだ。

ここで一緒にいる〈俺達〉は学校つながりの仲間であろう。〈俺達〉は学校で出会い、仲間になった。学校があることによって、それがなければ出会えない隣町の人とも知り合うことができる。地縁だけでは成り立ちえなかった絆である。学校はそれがなければ結びつきえなかった人たちを結びつける。若者にとってそういう便利な場所は学校以外にあまりないから、学校を離れても、放課後という学校中心に定義される時間を共に過ごし、学校が与えてくれた人間関係を持ち越すのである。学校の磁場からは自由になることができないのだ。

放課後には部活動に打ち込む生徒も多いだろう。だが〈俺達〉はスポーツのような健全なことはせず、街をふらつく。何か楽しいことが街にころがっていないかとふらついている。〈街ふらつき〉というのは、〈教室のいつもの席〉へと押し込められた状態とは反対である。しかし〈ふらつき〉とあるように、それは自由な伸びやかさというよりは、たんにあてのない徘徊である。〈ふらつ〉くというのは、身体の状態としてみれば軸が定まっていない様子である。それは、学校の桎梏から解き放たれたばかりでまだ本来の調子がでていない感じにもとれるし、あるいは学校によって矯正されなければ身体が定まらない感じでもある。抑圧と自由の中間状態なのだ。

〈ふらつ〉くという言葉は、〈風の中〉という言葉とからみあって、風の吹くままに動く、ふわふわと脱力した雰囲気を作りあげている。〈俺達〉は目的を持って街を移動しているのではなく、街の中(ストリート)にいること自体を楽しんでいる。〈風の中〉にいるとき、〈俺達〉は街と一体になり、街に身をゆだねている。冒頭では〈すいこまれるような〉とあるような垂直方向への超越的なものとの一体感を感じていた。だがここでは水平的なもの、俗なるものとの一体感が獲得されている。

〈ふらつ〉くという言葉は、〈俺〉の心の状態をも表している。先にみたように〈俺〉の心はざわめき、とまどいの状態にあった。それは、これからどのような心的形成がなされるかわからない中途半端な状態である。やがてそれは一つの方向へ収斂されてゆくが、ここではまだ不安定なままだ。

離れたところから見る「Ⅱ」

〈孤独　[illegible]〉

[illegible]〈俺達〉は、[illegible]はずである。しかし何故か〈孤独〉とか〈寂し[illegible]

し書き手は、「目は心の窓」（目には本当の気持ちが映し出される）という俚諺に基づいて、〈孤独　瞳にうかべ　寂しく歩いた〉と書くのである。見かけは楽しそうだが、心の裏側では寂しさを感じている、見かけと内面は異なっているということだ。

考えてみれば、もともと青空を見て心を動かされるような〈俺〉は、孤独や寂しさを感じやすいタイプの人間である。仲間と一緒にいてもその関係に埋もれることなく、どこか薄い膜のような隔たりを感じている。みんなで一緒にいるのに没入できない。〈俺〉は仲間集団の中心で楽しさを共有しているというよりは、心理的には集団の周縁に位置して、そこから覚めた目で観察している。陶酔から意識を引き剥がして、自分が何をやっているかセルフ・モニタリングしている。目の前のことばかりに気を取られるのでなく、心は自分の後方に置いて、自分の全体を見る（能ではこれを「目前心後」という）。表現する者には欠かせない視点である。〈俺〉は学校でも放課後の仲間集団でも、マージナルな場所に位置して、全体を客観的に見ているのである。

尾崎はインタビューでしばしば、自分は集団から離れたところで仲間を見ているタイプの人間だと語っている。「みんなと一緒に何か、わいわい騒いでても、その……入りきれない部分っていうのがいつもあって。で、結局一人で離れちゃうでしょ。協調性がないっていうのかなあ。昔っから」と、十八歳のときに話している[3]。

初期の頃の尾崎の姿を追った落合昇平は、インタビューでこんな言葉を引き出している。みんなが集まって公園で大騒ぎしているとき尾崎はその中に入らず、「公園のスベリ台の上に座って、みんなを見てたんだ。（略）彼らとうまくまざれなかった。距離みたいなものを感じてしまったんだ。でも、彼らとずっといたんだ」[4]。シラケるのでもなく、ノリに身を任すのでもなく、つかず離れずの位置から、観察というほど冷淡ではないが、客観的に自他を見ていたのである。仲間を見ている自分をもまた見ている。のめりこめないが仲間に親しみは感じている。落合はそれを「彼は〝目〟になった」と書いている。

ライブのときも激しく動き回り自分の世界に没入しながらも、客席を意識しているという。十九歳の時のインタ

CamScannerでスキャン

ビューではこう言っている。「半分醒めている部分と、完璧に自分の世界に入ってる部分と、半々もってるっていうのかな、いつも僕自身が。それで、その醒めてる部分のほうで、ジーッと見ているお客さんの目っていうのを感じるんですね。それで、もし自分がジーッと見ている人間だったら、こういう風にやっている人間をどう思うんだろう……みたいに考えちゃって、そうすると、なんか、すごく寂しい気持ちになりますね(5)」。だから、もっと自分の世界に入りこもうとして動きまわるのだという。世阿弥の「離見の見」を彷彿とさせる発言である。

ところで、〈孤独　瞳にうかべ　寂しく歩いた〉のは誰かというと、文脈からすると〈俺〉ではなく〈俺達〉である。この歌はいわゆる「神の視点」ではなく、〈俺〉の視点で語られているから、〈俺〉が知りうるのは〈俺〉の内面だけであるはず。ではどうやって〈俺〉は、〈俺達〉の瞳に孤独を読み取ることができたのか。〈俺〉が他の仲間の瞳をのぞきこんで、そこに〈孤独〉を読み取ったのか。そうではなく、〈俺〉は、〈俺〉が孤独だから、他の仲間達も〈俺〉と同じように孤独であるとみなしたのである。自分の内面を仲間達に投影したのだ。〈俺達〉の集団は〈俺〉の性質を分与され、孤独や寂しさを知る繊細で傷つきやすい人間ということになったのである。

これが意味するのは、「離見の見」の客観性というのは、メタレベルの主観性であるということだ。「離見の見」は「「離見の見」の見」からすれば主観的であり、その入れ子構造はどこまでも無限後退する。客観性を擬態した主観性の再帰（〈俺〉の孤独の仲間への投影）は詩的に聞こえる。

自由の退屈さ

〈笑い声とため息の飽和した店で　ピンボールのハイスコアー　競いあった〉

街をのし歩いてから、溜まり場となっている店に入る。「15の夜」では、仲間達がたむろするのは〈校舎の裏〉だったが、「卒業」では少し金回りもよくなったのか、店が居場所になっている。

このガス抜きする居場所としての店があることはとても重要である。「15の夜」というのは居場所がないという歌だった。そこからかりそめではあるとしても店という居場所ができただけ進歩した。そこは〈校舎の裏〉のように、教師に見つからないよう周囲を気にする必要もなく、安心してくつろげる場所である。

だがその店も〈笑い声〉だけで満たされているわけではない。必ずそれに水を差すような〈ため息〉が混じっている。学校のことや自分の将来のことを話せば憂鬱になり、〈ため息〉も出てくるだろう。先の孤独や寂しさがこの〈ため息〉に引き継がれている。仲間とじゃれあって外見は楽しそうだが、漠然とした不安がある。外見からはうかがいしれない内面を抱えている。

〈笑い声とため息〉が飽和した店内は、仲間達が渾然一体となって溶融している空間である。〈笑い声〉だけでも、あるいは〈ため息〉だけでもない。それでは充満はしても飽和とは言えない。相異なる二つのものが入り交じり融けあっている状態が飽和だ。〈笑い声〉が強すぎても〈ため息〉が強すぎても駄目で、両者が平衡状態にある。楽しいばかりではないし陰鬱なばかりでもないのだ。

〈ため息〉という言葉にはまた、何をやっても倦んできたというニュアンスがある。面白かったことも次第に刺激がなくなって、心理的なエントロピーが増大してくる。これは、続く〈退屈な心　刺激さえあれば　何でも大げさにしゃべり続けた〉という歌詞を予告している。放課後に行きつけの店に寄ってダベるというのはルーティン化した行動なのだろう。他にやることも見当たらないから、飽きているのにやり続けるしかない。

彼らはその店でどう過ごしていたのか、それをもう少し説明してくれている詩が、尾崎が残したノートにある。デビュー前に書かれた詩にはこうある。

仲間たちはいつも　地下の喫茶店にいる
授業がつまらないといっちゃ　みんなで抜け出し

何本もタバコを吸い　雑誌に　ぼんやり目をやっているが
「さぼった」とゆうこと以外　意味がないんだ
そして　やすっぽい話で　みんな　笑ってる(6)

ここにあるのはそれ自体で充実した時間ではない。詩の書き手は、退屈な授業を抜け出してはみたものの、今度は抜け出した先で退屈さを感じている。そこまでしてやりたいことがあったわけではなかったのだ。

　さて、店に置いてあるピンボールで遊んだというが、このピンボールとはいったい何だろうか。なぜここに出てくるのか。ピンボールは、尾崎が常連だった店にたまたまその台が置いてあったことで歌の素材に選ばれただけなのであろう。しかし、歌詞の文脈においてその必然性を理解することもできる。

　ピンボールの理屈はパチンコに似ているが、パチンコよりかなり大きな横置きの台で、ボールはピンポン玉を小さくしたくらいの大きさである。ボールをフィールドに打ち出すと緩やかに傾斜した盤面の上を落ちてくるので、それをフリッパーと呼ばれる羽で打ち返し、様々なターゲットにぶつけて点数を得る。六、七〇年代に人気があったが、この歌が出た八〇年代半ばには、どこかうら寂しさを感じさせる遊戯になっていた。当時の高校生に人気があったのは、ゲームセンターにある「ギャラガ」や「ゼビウス」である。大きな玉がゴロゴロと動くピンボールは、ビデオゲームに比べると古臭くレトロな雰囲気があった。ビデオゲームならその全てをバーチャルな情報に置き換え可能なものを、いまだに物理的な細工として持っていた。

〈俺達〉の生き方は、時代に取り残されたそのピンボールのようなものではないか。ゲームの内容はよく似ている。〈俺達〉はピンボールの弾かれたボールのように、行き先を求めてあちこち衝突しては弾き返され、思いもよらぬところへ転がってゆく。あちこち弾かれても、結局は重力にさからえず決まったところに落ちてゆく。ピンボールの盤にはボイールがあり、いくつかのルートがあるが、パターンは限られている。音もにぎやかで電飾も派手だが、

CamScannerでスキャン

所詮は閉じ込められた箱の中で、じたばたもがいているに過ぎない。それは〈俺達〉の生き様そのものである。

　退屈を持て余している〈俺達〉は、刺激を求めて〈ピンボールのハイスコアー〉を競いあう。点数がつくことで緊張感が生まれる。しかしピンボールでハイスコアーをとることそれ自体にはなんの意味もない。束の間の喜びがあるだけだ。ゲームの時間が終わってしまえば何も残らない。ピンボールがうまくなっても実人生には何の役にもたたない。〈ピンボールのハイスコアー〉を競いあうことは、むなしいことの象徴である。ピンボールをやっても気分は晴れない。それは続く歌詞で、相変わらず〈退屈な心〉のままでいることからもわかる。ゲームでは〈俺達〉の空虚さは埋められない。結局、自由な時間を得ても、どうでもいいことに時間を空費するしかなかったことを思い知る。

　ピンボールに飽き、再び「退屈さ」へと押し戻された〈俺達〉は、新たな刺激を求めることになる。それは続く歌詞で語られていく。

〈退屈な心　刺激さえあれば　何でも大げさにしゃべり続けた〉

　先ほどは〈ざわめく心〉とあり、ここには〈退屈な心〉とある。〈ざわめく心〉は静謐な心に生じた、ある変化をとらえたものだ。〈退屈な心〉は静謐な心とは違う。静謐な心はそれ自体満たされているのに、〈退屈な心〉は欠如を抱えている。欠如が意識された状態だ。その欠如とは馴化に抗する刺激である。

〈退屈な心　刺激さえあれば〉というフレーズは、サビの歌詞を解釈するにあたって示唆的にはたらく。〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉というサビは、学校への反抗と理解される。しかし、ここではっきり歌われているように、〈退屈な心〉は刺激に飢えている。窓ガラスを壊したのは、反抗というそれなりの思想や切迫感を必要とするもののほかに、たんに退屈だったから刺激を求めたという安易な要素も少なくないと思わせる。

「Driving All Night」でも退屈が歌われている。住み慣れた街は否定的に捉えられ、〈色あせた日常〉〈見あきた街〉

〈こんなところ〉として語られる。ルーティンで退屈な日常から逃れるために刺激が求められる。「Driving All Night」ではその興奮は、アクセルをふかすことにより得られるスピード感である。〈スピードに目をやられ退屈が見えなくなるまで〉とある。命と引き換えにするくらいのことをしないと退屈から逃れられないのだ。退屈を軸に「卒業」を読みなおせば、校舎の窓ガラスを割るという行為も、ありきたりの日常を終わらせるための手段として理解することができる。

〈退屈な心〉を癒やすのは〈刺激〉だ。そのために〈何でも大げさにしゃべり続けた〉という。このあたりには自分をモニターした反省的な言い方がよく表れている。〈大げさ〉であるというフカシを自覚しており、それは二番の歌詞にある〈友達にさえ強がって見せた〉という歌詞にも共通している。〈強がって〉いることを自覚しているのだ。

〈しゃべり続け〉ることにはどこか強迫性がある。しゃべりが途切れて静寂が訪れると退屈さが露（あらわ）になる。〈しゃべり続け〉て思考を麻痺させていないと不安に襲われるかのようだ。そして誇張を意味する〈大げさ〉という形容動詞によって把握される語りが、その形容に見合った過激な行動を求めるようになる。やがて歌詞は問題のサビに入るのだが、見てきたように、サビの過激さはいきなりもたらされたものではなく、事前の前触れのようなものがいくつも伏線のように張られて不穏さを醸しだしているのである。

順番としては、次にサビの部分に入ることになるのだが、その前に二番の平メロの歌詞を見ておきたい。

学校的価値の外部

〈誰かの喧嘩の話に　みんな熱くなり　自分がどれだけ強いか　知りたかった〉

〈喧嘩の話〉への興奮は、一番の歌詞の〈刺激さえあれば　何でも大げさにしゃべり続けた〉という部分を具体的

にパラフレーズさせたものだろう。〈喧嘩の話〉は武勇伝として語られる。聞く方も脚色は承知だ。歌詞で語られるのは喧嘩の場面それ自体ではない。殴ったり蹴飛ばしたりしたという喧嘩のシーンが描写されるのではなく、あくまでも喧嘩の〈話〉であり、みんなが盛り上がる話のネタが〈喧嘩〉だったということである。

喧嘩は、それを通して自分の可能性を知るとともに、仲間の承認を得るための重要なツールである。学校的価値観では、喧嘩が強くても評価されない。学校で価値ありとされるのは、学業における成績である。あるいは特別な才能として美術や音楽、スポーツなども評価される。生徒がそれらの学校的価値から疎外されているとき、喧嘩の腕前によって自分の存在意義を見出そうとするのも理解できなくはない。〈喧嘩の話〉は退屈しのぎの話題提供といった以上に、自分の実存に関わる問題になっている。そのため〈熱く〉なる。〈自分がどれだけ強いか知りたかった〉というのは、喧嘩をとおして自分について知りたいという欲求が含まれている。歌詞の一番では、〈ピンボールのハイスコアー競いあった〉と歌われた。これは、〈自分がどれだけ強いか知りたかった〉ということの一部である。喧嘩だけでなくピンボールでも勝負しようとする。勝負をして自分を知るというのが、〈俺達〉のやり方なのだ。

喧嘩は、来るべき学校との戦いにおけるリハーサルでもある。暴力への親和性を示す歌詞のこの部分の不穏さは、サビの〈窓ガラス〉を壊すことへとつながっていく。

〈力だけが必要だと　頑なに信じて　従うとは負けることと言いきかした〉

ここでもまだ喧嘩の話の余韻が残っている。しかしそれは街の片隅でおこなわれる喧嘩という個人的な小競り合いを語るにしてはいささか過剰なもので、そのぶん深読みを誘発させる。普通は、〈力だけが必要だと頑なに信じ〉たり、〈従うとは負けることと言いきかした〉りしない。ここには腕力への憧れだけでなく、学校や大人との戦いのモチーフが上乗せされているのではないか。それとともにそこで必要となる〈力〉も、殴り合いをする腕力から、

CamScannerでスキャン

もっと大きなものにダメージを与える抽象的な概念へと進化しているのではないか。〈力〉に対する信奉があるのは、学校的価値から疎外されている彼らにとって、手っ取り早くすがることのできる唯一のものだからだ。

〈力だけが必要だと　頑なに信じて〉とあるが、この〈頑なに信じて〉という言い方は興味深い。〈頑なに信じて〉というのは、それが必ずしも正しいとはいえない考えに必要以上にとらわれていることだ。学校だけでなく、自分の思い込みもまた自分を縛りつけている。ここには、頑なな自分からも解放されるべきだというテーマが潜んでいる。自分が何にとらわれているかはその時点では気づきにくい。あとから振り返ってようやくわかる。

歌の語り手は、あのとき自分(たち)は、それを〈頑なに信じ〉ていたなぁと振り返っているのだが、それはいつの時点からみてそう言っているのか。歌詞のあとのほうに出てくる、〈仕組まれた自由に　誰も気づかずに　あがいた日々も終わる〉というフレーズからわかるのは、この歌は、卒業しようとする直前に学校生活を振り返っているということである。語り手の現在はそこである。学校生活のまっただ中ではなく、卒業という区切が近づいたことで、過去を俯瞰的に見ることができたのである。

さて、〈従うとは負けること〉だと言う。よく考えると、この言い方は奇妙である。普通は、負けたから従うという因果関係になる。喧嘩に負けたから相手に従い、親分子分という主従の関係になる。これはわかる。つまり「負けるとは従うこと」である。しかし歌詞では逆に、従うのは負けと同じだと転倒されている。これはどうも、街中での喧嘩とは違うレベルのことを言っているようだ。

そもそも〈従う〉という強い意味を持つ言葉は、その場限りの喧嘩に負けたぐらいでは使わない。もっと継続性のある関係において用いる。例えば、学校や大人社会との関係がそうである。それらは強大な力をもって、人を自分たちのルールに従わせようとする。ある生徒にとっては、それに従うこと、学校や大人のいいなりになることが〈負け〉なのである。学校や大人の言うことが正しいか正しくないかはともかく、それに従うことが〈負け〉なのだ。

CamScannerでスキャン

そしてそのことを〈言いきかし〉ていなければならないという。日常の意識では、何かに従わされていても、それが「あたりまえ」のように感じられ、従っていることを忘れてしまう。自覚的にふんばっていないと、知らないうちに操作されてしまう。そうならないために、常に気を奮い立たせていなければならないのだ。

〈友達にさえ　強がって見せた　時には誰かを傷つけても〉

これまで〈喧嘩の話〉をしたり、刺激をもとめて〈大げさにしゃべり続け〉ていたが、ここでは、暴力がたんなる話のネタではなく行為されるものへと一歩進んでいる。サビの〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉という歌詞との関係でこの部分を見ると、本来怒りとして学校へ向かうべき〈力〉が、自己免疫疾患のように間違って自分達に向かってしまったようにもとれるし、あるいは逆に、仲間に向かうほど持て余した〈力〉が学校に向けられたともとれる。〈俺達〉に蓄えられた〈力〉が横溢して、いろんな方面に向かってしまい自制がきかない。それで、〈誰かを傷つけ〉たり校舎を傷つけたりしてしまうのだ。

力から愛へ、仲間集団の解体

〈やがて誰も恋に落ちて　愛の言葉と　理想の愛　それだけに心奪われた〉

ここで話題が転回する。歌詞は〈力〉から〈愛〉をめぐるものに変わる。これまで〈力〉について語られてきたのと同様なことが、〈愛〉について語られることになる。

〈愛〉について語るパートは、〈力〉について語るパートより一層抽象的になっている。おそらく〈力〉のほうがより身近で現実的であり、〈愛〉については経験が浅いため理想論に傾きやすいからであろう。そのせいか、このあたりは似たような言葉の反復となり、歌詞がもたつくことになる。このパートでは、〈恋に落ちて〉〈愛の言葉〉

〈理想の愛〉〈人を愛すまっすぐさ〉〈愛すること〉など、その内容ではなく、〈愛〉や〈恋〉の語をしきりに繰り返すことで、語りを進めようとしている。

〈やがて誰も恋に落ちて　愛の言葉と　理想の愛　それだけに心奪われた〉という部分は、「恋に落ちた」ということを、言い方を変えて言っているだけで情報量は少ない。〈愛〉について理想を求めてしまう純粋さがあるのだということはわかるが、一方で、その〈愛〉が理想的なものでなくなったらどうなるのかといった危うさを含んでいる。純粋さは関係を脆弱にする。

先ほど〈喧嘩の話に熱く〉なった〈みんな〉は、ここでは〈誰も〉が恋の話に〈心奪われ〉ることになる。それまでは〈力だけが必要だ〉と言っていたのに、その〈力だけ〉が〈理想の愛それだけ〉に置き換わってしまうのである。観念的なものにまで高められた〈力〉が、ここでは〈理想の愛〉という観念的なものに取って代わられることになる。

〈やがて誰も恋に落ちて〉というときの〈やがて〉という時間の推移を表す副詞がここでは重要だ。〈やがて〉という言葉が、年表をたどるように心の成長を表している。〈力だけが必要だと頑なに信じて〉という〈頑な〉さは、〈愛〉によってたやすく解きほぐされてしまった。〈力〉から〈愛〉への変化。〈力〉は子どもが求めるものだとすれば、〈愛〉は大人が求めるもの。ただし、〈俺達〉は、大人といっても中途半端な大人、つまり子どもからの移行期である青年である。これまでは暴力に関することが頭の中を占めていたのに、こんどは性愛に関することで頭の中がいっぱいになる。恋愛もまた暴力と同じく、学校としては抑圧したいものの一つであるが、それに夢中になる。一つのことに熱中し、のめり込む。夢中になる対象が変わっただけ、たんに〈力〉が〈愛〉に置き換わっただけのように見える。しかしそれは集団を変えていく。

〈力〉と〈愛〉は何が違うのか。喧嘩の話は集団でにぎやかになされるが、恋愛をめぐる話題は集団にはなじまない。むしろ秘密にされる。ここには仲間集団から個人へという移行がある。仲間集団が解体される一抹の寂しさが

言外に語られているのだ。

歌詞では〈誰も〉がそうなったように言われている。あたかも集団として新たなフェーズに移行したかのように、みんな一斉に〈恋に落ち〉たかのごとき語りである。ここには多少欺瞞がある。実際のところ、みんな一斉に（多少の時間差はあれ）恋の相手を探しだせるとは思えない。仲間集団から一人二人とぽつぽつ抜けていく寂しさが、〈やがて〉という語に担わされている。恋人と過ごす時間は仲間グループで共有する時間を減らす。櫛の歯が欠けるように一人抜け二人抜けという状態は、残された者にとって寂しい。だから恋愛状態への移行は最終的に全員が達成されなければならない。恋愛能力による競争は〈俺達〉の共同性を根本的に壊すものなので、仲間グループの崩壊と引き換えにそこから放り出される成員には平等性が付与されなければならない。それで〈誰も〉と言われるのだ。

処世と理想

〈生きる為に　計算高くなれと言うが　人を愛すまっすぐさを強く信じた〉

〈計算高く〉なることを推奨するのは大人であり、それに対立するのが〈人を愛すまっすぐさ〉である。〈愛〉が、大人社会との対抗的な価値として据えられたのである。歌のはじめの方で、〈俺〉は、何に従うべきかと考えていたのだが、その答としてようやく〈愛〉にたどりついたことになる。

〈計算高く生きる〉というのは、他者を手段として利用することであり、〈人を愛すまっすぐさ〉というのは、他者を目的とみなすことである。カントは『道徳形而上学原論』でこう言っている。「君自身の人格ならびに他のすべての人の人格に例外なく存するところの人間性を、いつでもまたいかなる場合にも同時に目的として使用し決して単なる手段として使用してはならない」[三]。〈俺達〉はあまり道徳的な人間ではなさそうだし、このあとのふるまいもそれを裏づけるのだが、ここでは根本的なところで道徳的なのである。

もう一つ重要なのは、〈強く信じた〉という姿勢である。これもまた〈計算高さ〉に対立するものとなる。この〈強く信じた〉は、先の〈力〉をめぐる語りにおける〈頑なに信じて〉に対応している。〈信じる〉というのは、根拠が明白でなくてもそれに従うことであり、将来にわたり自分で自分を縛ることである。〈力〉に対しても〈愛〉に対しても、それを「頑なに強く信じる」という態度は同じなのである。意固地さや強情さは、柔軟にあるいは日和見的に生きたほうが得をする人生において明らかに不利になる。そういう不利を承知のうえで、若者はあえて頑なさにとどまる。計算高さが大人の態度だとすれば、信じたことを曲げない頑なさが若者らしさである。

〈力〉も〈愛〉も、それを徹底すれば破壊的にはたらく。〈力〉が破壊的になるのはいうまでもないが、制御されない〈愛〉もまた人を破滅に導く。そもそも理性では制御しえないものだから〈愛〉なのである。〈力〉への信仰は〈愛〉の信仰に置き換わった。信じる対象が変わっても、「頑なに強く信じる」という破滅を予感させる態度は変わらない。

〈大切なのは何　愛することと　生きる為にすることの区別迷った〉

これは、すぐ前の〈生きる為に計算高くなれ〉と〈人を愛すまっすぐさを強く信じた〉という対比を言い直したものだ。〈区別迷った〉とあるが、〈俺〉にとって、〈愛すること〉と〈生きる為にすること〉はかなり違うことであるはずで、区別に迷うようなことではない。むしろ明瞭に対立することである。それなのに、なぜ迷うのか。ここは、区別ではなく「選択に迷った」ということではないのか。だとすれば、〈大切なのは何〉とあるのは〈大切なのは〉どちらか、という選択についての疑問ということになる。そして選択に迷うのは、〈愛すること〉と〈生きる為にすること〉は別のものではあるが、二つの領域に截然と分かたれているのではなく、市松模様のように入り組んでいて、どちらかを選ぶということが簡単にはできないようになっているからだ。区別はできても選択はできない。それは両方同時に必要なものなのだ。

この歌の文脈において、ここで〈迷った〉という言葉が使われていることは重要である。歌詞のこれまでの部分は、見てきたように、「頑なに強く信じる」ことが繰り返し述べられているものだった。だが、そういう単純なやり方が現実では通用しないことは、〈俺〉にもよくわかっていたのだ。

迷いが意味するのは理想から現実への移行だが、この歌は弁証法的にきれいには進んでいかない。このあと、歌はサビに突入する。それまでの日常を振り払って、混沌へと突き進んでいく。

窓、ガラス、そして校舎

〈行儀よくまじめなんて　出来やしなかった／夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉

〈行儀よくまじめ〉であることを求められたが、応えられなかった。大人に押さえこまれてきたことに対する反動が、過激な行為を生むことになる。

この歌でもっとも激しい意味を持つのが、〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉というフレーズである。不満を持つ者たちにカタルシスを与える。これは、作者自身がなしたことと思われがちだが、歌の成立過程としては、高校の友人から聞いた話を歌に取り入れたものである。

歌詞の内容の事実性はともかく、このフレーズがなぜ衝撃的なのかというと、そこに至るまでの歌詞の経緯が関わっている。〈俺〉が最初から「やんちゃ」だったら、校舎の窓ガラスを壊したからといってどうということはない。だが、そうではない。〈俺〉は最初はもの静かで思弁的なところを見せ、仲間達といるときは寂しさや退屈さを感じていた。喧嘩や恋愛に関心があるものの、聞き手にも理解できる範囲である。「15の夜」のように煙草という露悪的な小道具をちらつかせるわけではなく、日常の不良性は強調されない。それが、ここで一気に爆発し、破壊衝動を見せるのである。まるで人が変わってしまったかのようで、そのギャップに驚くのである。

従来のツッパリソングは、歌詞の最初から最後までツッパリの記号に彩られており、歌い手も、それにふさわしい格好をしていた。例えば横浜銀蝿は革ジャン、白パンツ、リーゼント、サングラスといういでたちである。ところが尾崎はジーンズに白いTシャツといったカジュアルな服装がトレードマークであった。この歌も、その歌い手も、従来の不良性の様式を再生産したのではなかった。

「卒業」では、窓ガラスを壊したからといってそれが学校を荒廃させる校内暴力に発展するわけではない。「15の夜」でも、バイクを盗んで乗りまわしたからといって、それで暴走族になってしまうわけでもない。一瞬だけ反抗が爆発するが、また日常を取り戻すといった感じがある尾崎の歌は、不良が聞いたら、中途半端なところでとどまっているお上品なものに思えるだろう。反抗心は暴力のさらなる展開ではなく、饒舌な疑問として昇華される。

〈夜の校舎　窓ガラス壊してまわった〉という歌詞の内容に踏み込んでいこう。

まず、なぜ窓ガラスが狙われるのかについて。

窓は建物の開口部である。窓の起源は建物に光を採り入れることにあった。同時に窓は建物に穿たれた覗き穴となった。この覗き穴をとおして建物の外からその内部を見ることができるし、建物の内側から外を見ることもできる。内外いずれにあっても、窓は人の視線を誘いやすい部分となる。

窓は建物の印象を決めるうえでも重要である。外から建物を見るとき、視線は扉や窓に惹きつけられる。特に窓は内部の情報を知らせるものなので、窓が広いと開放感のある建物に感じられるし、窓が小さいと閉塞感のある建物に感じられる。「目は心の窓」というが、「窓は建物の目」だと言える。窓は、昼間は明るい壁面にポッカリと穿たれた黒い穴のようであり、夜は室内の灯りを漏らす光る目となる。映画『悪魔の棲む家』の窓を思い浮かべてもらえばよい。建物は意思を持つもののように擬人化され、二つ並んだ窓は類像現象により目のように見える。

窓は薄い板ガラス一枚で内外を隔てている。透明な板ガラスは、窓の開口部としての役割を維持しつつ、風雨の侵入を防ぎ、気温の変化を緩和する。ガラスには、透明であること、表面がなめらかであるといった特徴の他に、

壊れやすいという性質がある。近年は強化ガラスや二重ガラスも多くなったとはいえ、壊れやすいという性質が基本的なものであることに変わりはない。

壊れやすいというガラスの性質は、若者の心の比喩として歌詞でもよく用いられる。佐野元春「ガラスのジェネレーション」、光GENJI「ガラスの十代」、KinKi Kids「硝子の少年」など、透明で張りつめていて壊れやすい青少年の心はガラスに喩えられる。それは美しく綺麗だが、壊れると危険な凶器にもなりうる、取り扱いに注意を要するものである。ガラスを壊す者が若者なら、それを壊す彼らの心もまたガラスのように繊細なのである。

建物の構成要素のなかで、窓という開口部は最も人の注意を引く部分である。その窓に嵌めこまれたガラスは、建物のうち最も脆弱な部分である。この二つの要素が重なった窓ガラスは、建物に対する暴力的な意志を持つ者が、まず手をだしたくなる部分である。窓ガラスは割られるように人を誘惑しているのだ。窓ガラスは割られる前から脆さのイメージを醸しだしており、割られた後は、その断面や破片が鋭利な刃物となる。

ガラスは割れるとき派手でするどい音を響かせ、割れたことを周囲にアピールする。その音は行為者にカタルシスあるいは正反対の後悔をもたらす。ガラスの破壊は、少ない力で目立つ効果があげられる。ガラスへの接触という簡単な行為でありながら、精神的にも物理的にも労力以上の結果が得られる。薄い窓ガラスを割るという行為は、動作としては簡単である。だが、心理的な障壁がそれを押しとどめている。ガラスの薄さは精神的な鬱屈が臨界点に達するまでは、超えられない一線として見かけ以上の強度を持っている。

校舎は、そうしたガラス窓をたくさん持っている。校舎のガラスを割る者は、それによって何をしたいのか。校舎の窓ガラスを壊すことにはどんな意味があるのか。

「卒業」における窓ガラスの破壊行為は建物の外側からおこなったものであろう。外から壊したと考えた方がロマンチックである。外からやって来た者が、建物の内部に囚われている魂を、窓ガラスを壊して救いだす。中世の騎士道物語には、建物の二階の部屋や塔の上に閉じ込められた女性を男性が助けに行くという話型がある。このとき

CamScannerでスキャン

女性は窓辺にいて眉を曇らせている。窓辺にいて、外の世界から自分を助けに来てくれる人を待っている。この女性と、教室の窓から憧れの目で外を見ているであろう〈俺〉の位置関係とはよく似ている。夜中、窓ガラスを壊しに来た〈俺〉は、昼間の囚われた自分の魂を助けに来たのである。校舎の窓ガラスを壊すのは犯罪である。しかし聞き手がこの歌を聞いて高揚するのは、建物の中に囚われ、ガラスの奥で顔を曇らせている人物を救出するという騎士道的行為をそこに読みとるからではないだろうか。

それ以外にも、ルーティンな日々を賦活するための「お祭り」という面もあるだろう。先にみた歌詞には、〈退屈な心　刺激さえあれば　何でも大げさにしゃべり続けた〉とあったが、〈退屈な心〉を満たすためにおしゃべりだけではすまなくなり、エスカレートして刺激のある行為に及んだということも考えられる。

また、それが卒業の時期に近いことから、これまでの恨みを晴らす「お礼参り」のようなものだともいえる。東映のヤクザ映画で、じっと耐え忍んできた高倉健が、最後に敵の組に乗り込んで暴れまわるようなものである。溜まっていたものが吐き出されるスカッとした感じも、この歌の心地よさの一つだ。

また、それは記念碑的な行為であるともいえる。鬱憤の発散であると同時に、自分の存在を未来へ向けて刻印しようとする行為である。ありがちな卒業ソングでは、校舎にたんなる建物以上のフェティッシュな愛着を抱き、校舎の柱や校舎を構成する要素の一つである机にイニシャルを彫ることで自分がいた痕跡を残そうとする。一方、この歌では、校舎の窓ガラスを壊すことによって校舎に思い出を刻もうとするのである。もちろんそれはすぐに修復されてしまうことになるだろう。けれども語り継がれることにはなる。

ガラス窓という脆弱で人目をひく部分への攻撃は、怒りや憎しみがまだそれほど深くないことを意味している。浅く衝動的な破壊願望を誘発するのがガラス窓だ。それは校舎の表面的な部分への加害に過ぎない。表面における破壊は、目立つけれども修復も早い。もっと根底的に校舎を破壊するなら放火という方法がある。放火すれば校舎を完全に消失させることができる。だがそこには、校舎に対する愛情が微塵もない。窓ガラスの破壊では校舎の本

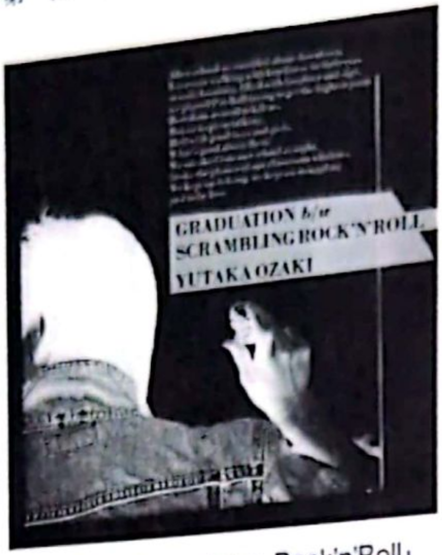
CamScannerでスキャン

体は傷つけられない。ガラスだけなら取り替えて片付ければいい。

破壊は、〈夜の校舎〉に対しておこなわれる。なぜ、実行されたのが夜だったのか。夜中におこなうのは、姿を闇に隠すためであり、また途中で制止されないようにするためである。だがそれだけではない。〈夜の校舎〉は眠っている。昼の校舎は活動しており威圧的で、とても立ち向かえそうにないが、活動を休止している〈夜の校舎〉なら自分たちの思い通りになりそうだ。

〈壊してまわった〉の〈まわった〉に込められている感じはなんだろうか。それは窓ガラスを数枚割ったということではない。気がすむまで何枚も叩き割ったということだ。一、二枚だと、教師に叱られた腹いせに仕返ししてやったという感じがする。割られたガラスはあっという間に交換され、学校もこっそり処理できる。しかし何枚も割ったとなると、そこには執拗さがある。堆積した不満が感じられる。わずかの間とはいえ校舎が機能しなくなり、世間に隠せない事件になる。学校という閉ざされた内部の出来事ではなくなり社会性を帯びる。

〈壊してまわった〉という言い方には徹底性があり、それはいったい誰がやったのかということをイメージするときに複数の者を想像させる。〈俺〉一人ではなく、仲間達と数人でやったことを思わせる。集団で勢いづくと、ブレーキが利かなくなる。「15の夜」で〈仲間達は今夜家出の計画をたて〉たように、「卒業」でも仲間達は校舎の窓ガラスを壊す計画をたてたのかもしれない。



「卒業／Scrambling Rock'n'Roll」
（12インチ）（CBSソニー）

窓ガラスは何によって壊されたのか。校内暴力のときは投石が多かった。内部からの破壊では椅子を投げつけることもある。「卒業」のシングル・ジャケットを撮影した田島照久は、尾崎に小石を持たせ、今にもそれを投げようとするポーズをとらせている。これは石でガラスを割るということを暗示しているが、この歌では投石は考えにくい。というのも、

投石のためには石をいくつも用意しなければならないが、近くに河原でもあればともかく、校庭の周辺に手頃な石がそれほどあるとも思えない。夜なので校舎の周辺に落ちている石を探すのも難しい。事前に石を集めておいて学校まで持参するというのも面倒くさいだろう。簡単なのはバットを使うことだ。

「15の夜」では〈盗んだバイク〉が使われていた。「卒業」でも窓ガラスを壊しに行くにあたって盗んだバイクを用いたのかもしれない。そのほうが逃走しやすい。だがバイクという小道具は歌詞には出てこない。どういう道具を用いて窓ガラスを壊したかは歌詞に出てこないし、どうやって学校に行ったのかも出てこない。仲間と計画を練ったとかも出てこない。いきなり窓ガラスは壊されるのである。授業中、他のことを考えていたとか、仲間と店に行ってピンボールで遊んだとかいったことはきちんと語られるのに、この歌で一番重要な行為について、それに関する準備とか過程とかはなぜか省かれているのである。

この歌は窓ガラスを壊すことを特別なイベントとして描いているのに、それをどのように壊したかを自慢げに述べることはしない。並のツッパリソングならそうしたはずである。なぜならそこが一番楽しいところだからだ。例えば、THE TRA-BRYU（虎舞竜）の「理由なき反抗」（作詞、高橋ジョージ、二〇一一年）は、〈田舎の街退屈で　イキガッタ車を見つけ　後ろからあおりながら　コイン投げつけ窓ガラスを割る〉と歌う、昔のワルぶりを懐かしがる歌だ（この歌でも〈退屈〉が理由に挙げられているのは興味深い）。一方、「卒業」で窓ガラスを割ると歌われるとき、それ以上の具体性は省かれている。やったことを言いふらしたいわけではなさそうだ。ワル自慢をするのが本意ではない。もし自慢したいならもっと詳細に述べるはずだし、楽しそうな語り口になるはずだが、そうは聞こえない。この人が本当に言いたいことは、別のところにあるのだ。

〈逆らい続け　あがき続けた　早く自由になりたかった〉

〈逆らい続け　あがき続け〉のように前の節のおしまいの句を繰り返すことを「結句反復」という。これによって言葉どうしにリズムが生まれる。また、「逆らうこと」と「あがくこと」という意味の異なる言葉が並置されているが、並べられる順番が重要だ。「あがくこと」が後に置かれることで、「逆らうこと」の負の印象が中和されている。「逆らうこと」は社会的に好ましくない。だが「あがくこと」は、それが成果につながらなくても一所懸命に何かをやることであり、必ずしも悪いことではない。きどって言えば、青春の模索ということにでもなるだろう。〈逆らい続け〉ることの後に〈あがき続け〉ることが置かれることで、聞き手の印象は好ましいものに変化する。後に置かれた言葉のほうが、より本質的な部分を言い換えたように聞こえる。つまり、表面的には「逆らっている」ように見えるが、実はそれは「あがいている」ことの現象のひとつとして受けとられるのだ。

〈あがき続けた〉という言い方は面白い。歌詞の終盤でも〈仕組まれた自由に　誰も気づかずに　あがいた日々も終る〉と「あがく」がまた出てくる。「あがく」というのは、懸命に手足を動かすけれど空回りしている様子である。この語には、じたばたしただけで成果を出していないという自嘲的な側面と、何も変わらなかったけれど、それでも懸命に努力したという過程を評価する側面がある。

自分では対処できない事態に直面すると、人は気分がダウンし無力さを感じる。「15の夜」ではまだ幼すぎて学校的なものに対峙できず、そこから逃げるしかなかった。それは、〈なんてちっぽけで　なんて意味のない　なんて無力な〉と歌われた。「卒業」はそれから三年ほどが経っており、思い通りにはいかなかったにしても、多少なりとも相手にダメージを与える程度には成長している。何もできないという無力感から、何かをやったという充足感への変化が、〈あがき続けた〉にはこめられている。

最初のほうで述べたように、この歌の文末は〈た〉止めが多用されている。サビの部分も同様で、しかも〈出来やしなかった〉〈壊してまわった〉に続くこの部分の〈自由になりたかった〉は、〈なかった〉〈まわった〉〈たかっ

た〉と、「ア段＋ア段＋促音(ッ)＋た」の繰り返しになっており、次々に畳みかける感じをだしている。

以上の他にも、サビ以降は反復を特徴としている。そのことを、先まわりして見ておこう。

二番の歌詞が、〈ひとつだけ　解ってたこと　この支配からの　卒業〉といったん終わったと思ったら、すぐ続けて〈卒業して　いったい何解ると言うのか〉と、〈卒業〉という語が引き継がれて歌いだされるのは「前辞反復」である。これは文の最後の言葉が、次の文頭で尻取りのように繰り返されることである。〈支配からの　卒業〉と言ってはみたものの、割りきれないものが残るので、もう一度〈卒業〉という言葉について考えはじめたのである。〈卒業して　いったい何解ると言うのか　想い出のほかに　何が残るというのか〉も「結句反復」になっている。このあとも〈代弁者なのか〉〈どこへ向うべきなのか〉〈縛りつけるだろう〉〈たどりつけるだろう〉、〈支配からの卒業〉〈闘いからの卒業〉と、文末の反復が特徴的な文体になっている。少しずつ違う語を繰り出して言い替えながら、核心にたどりつこうとして、そのまわりをグルグルまわっているのだ。

〈早く自由になりたかった〉というのは、「早く卒業したかった」ということであろう。だが、何をしようと卒業が早く到来するわけではない。この部分は文が倒置されていて、〈逆らい続け　あがき続けた〉のは〈早く自由になりたかった〉からではなく、〈早く自由になりた〉いけれど自由にはなれないので、〈逆らい続け　あがき続けた〉ということではないか。そしてそれが〈続け〉られたということは、まんざらでもなかったのではないか。先の歌詞にもあったように、〈退屈な心〉で満たされない日々を、逆らうことで充実感を得ていたのである。

続く歌詞でも、〈大人との争い〉では〈許しあい〉があり、妥協点を見出している。解りあえないことに〈うんざりしながら　それでも過した〉というように、現実的な割り切りがあった。徹底的な否定ではなかった。

そもそも本当に〈早く自由になりたかった〉のであれば、退学すれば済む話である。退学せずに学校にとどまり、そこで反抗しているのは、学校外で自由になりたいのではなく、学校内で自由になりたいからである。これが理論に基づき組織化されたものであれば学園闘争になったであろうが、校則を破ったり教員を批判したりといった、あ

CamScannerでスキャン

くまで個人レベルの行動である。学校に変革を求めかしようでもいいものになっていたら、こうした学校中心の世界にはならない。学校に大義があり、学校社会から降りることがためらわれるから、生殺しのような日々に対し、諦め口調を装っても、次第に恨みと怒りが入り混じったような歌詞になっていくのである。

マクロの自由、ミクロの自由

〈自由〉は、尾崎の歌のキーワードの一つである。尾崎の歌で〈自由〉という語の使用例は十一曲あるが、実は、自由を求めることを正面きって歌っている歌は思いのほか少ない。「15の夜」「卒業」の他に「Scrambling Rock'n' Roll」があるくらいである。そこでは〈自由になりたくないかい〉〈自由っていったいなんだい〉〈どうすりゃ自由になれるかい〉と、自由をめぐる問いへと歌は収斂していく。自由になりたいとはいっても、どうすればいいのかわからない、そもそも何が自由なのかもわからないというのだ。

自由は、人をそこへ向かって強く動かす魅力的なものとして機能している。おそらく自由は、「〇〇でないこと」という否定形としか想定できないものである。「卒業」でも、〈早く自由になりたかった〉と歌われるが、具体的にどうなりたいのかは歌われていない。〈自由になりたかった〉とはいっても、それがどういう状態になることなのかはよくわからない。歌に出てくる若者たちは退屈するほど自由に過ごしているように見えるが、それでもまだ足りないのだ。

学校になじめず、そこから自由になりたいからといって、すぐさま退学する人はあまりいない。その代わりに学校に対して怒りをぶつける。その理由を、マクロなレベルでの自由と、ミクロなレベルでの自由とに分けて考えてみよう。

学校における自由といっても、制服を着ないとか、カバンを持たないで通学するといったことまでは思っていな

CamScannerでスキャン

い。横浜銀蠅の「ツッパリHigh School Rock'n Roll（登校編）」でも、制服の〈長めのスカートひきずって〉、カバンに〈赤テープ〉を巻いて登校している。制服を着て学生カバンを持っている。勝手気ままないでたちではなく、基本的なところは学校のきまりに従っているのである。制服や所持品の細部で差異を競いあい、そこで個性を発揮しようとする。学ランやスカートの丈はどのくらいにするかとか、どういう刺繍をいれるかとか、カバンはどのくらい潰れているかといったことについて競いあう。制服を着るというような大きな決まりごとについては従うが、その寸法や模様といった細部についての選択は自由にしたいということだ。実際、学ランやスカートの丈は授業を受けるという学校の本質的な部分の支障にはならないから、その規制は実用とは関係ない。

勉強する気の有無はともかく、学校へ行くということは、世間並のことはしているということである。〈学校までは猛ダッシュ〉と遅刻しないように努力もしている（結局、遅刻してしまうけれど）。学校に行かないことは学歴社会では不利になる。学校に行くか行かないかは人生に関わることであり、そうしたマクロなレベルにおいては、退学して学校からの自由を得るという踏ん切りはなかなかつきにくい。そのかわり彼らが求めるのは、ミクロなレベル（学校での生活）での自由である。ミクロなレベルで自由度が確保されていれば自由を感じられる。だから校則が細部にまで及ぶようになると、実は表層的な自由にすぎないのに、根本的な自由を侵害されたように感じるのである。

ここでのミクロとマクロは、学校の内側と外側と言い換えることができる。ミクロの問題は学校という部分社会の内側の問題であり、マクロな問題は学校という部分社会から外側に出たときの問題である。学校の外側に出てしまえば学校の内側で幅をきかせている規制は何ら効力をもたない。退学というのは学校の外に出ることによって、内側での問題を問題でなくすことである。

学校の外に出て自由を得たいという欲求は、服装や日常の学校生活などその内側での自由の追求とはレベルが異なっている。学校での自由な生活は誰もが共感しうる願望であろうが、それがいつのまにか、〈早く自由になりた〉いという、学校からの解放という外側での自由にエスカレートしていく。

CamScannerでスキャン

学校での／からの自由は、ミクロなレベルでは解放感をもたらし、マクロなレベルでは寂しさをともなう。自由のこの二重性は、尾崎の「卒業」からもうかがいうる。「卒業」では、仲間とのたわむれの時間は、どこか懐かしく思い出されている。卒業による〈支配〉からの解放は嬉しいが、仲間と過ごす時間を失うのは寂しい。青山学院高校に退学届を出した日の夜、仲間達と過ごした尾崎は涙で声が詰まったという。

ミクロなレベルの自由というのは、当事者以外には重要度がわかりにくい些細なものである。変形制服を着たり煙草を吸ったりするようなことでさえ、それが〈自由〉という言葉で語られると、何か崇高な理想のようなものがそこで話題にされているかのように錯覚してしまう。そしてその内実が問われることなく〈自由〉という言葉が一人歩きすると、その反対語として〈支配〉という大げさな言葉が持ち出されることになる。歌では、〈支配〉との〈闘い〉をしてきたと語られるが、その〈支配〉も〈闘い〉も、〈自由〉から引き出されてきた言葉であろう。〈自由〉〈支配〉〈闘い〉、いずれも派手に脚色された言葉である。

この〈支配〉をもっと中立で穏当な言葉に言い換えれば「管理」ということになる。管理が目指すのは、自分で自分をすすんで管理する自己管理である。学校のように管理が行き届いた部分社会では、生徒が自発的に隷従するため不満が表面化しにくい。反抗するのは一握りの生徒だけだ。そのためここであえて〈支配〉という異化表現を用いることでその不当性を告発し、他の生徒の問題意識を賦活しようとしているのだろう。支配者は敵だが、支配されていることに気づこうとしない者たちも敵になりうる。

子どもにとっては管理される場所の典型が学校であるが、「卒業」で、〈これからは　何が俺を縛りつけるだろう〉と予感されているように、学校を出て大人になっても管理される状況はつきまとう。卒業や退学によって学校の外側に出ることはできる。しかし無人島にでもいかない限り、この社会の外に出ることはできない。「Bow!」では、〈午後4時の工場のサイレンが鳴る〉と歌われる。学校のチャイムと同様に工場では時間がきっちり管理される。同じ労働者でもホワイトカラーは自分の裁量がきく時間が比較的あるが、製造業など工場勤務では生産力に直

結するので時間はシビアに管理される。工場でも通用する規律訓練された身体をつくる場が学校である。「卒業」の〈俺〉はすでに、〈チャイムが鳴り　教室のいつもの席に座り〉という自動化された動作を身につけていた。

学校による管理を卒業しても次なる管理が待っている。高校を中退した尾崎は、音楽の才能を活かして自由に仕事ができると期待していたのに、実際は所属事務所に管理され、そこから抜け出すのに何年もかかることになる。

互角のレトリック

〈信じられぬ大人との争いの中で　許しあい　いったい何　解りあえただろう〉

〈争い〉という言い方はレトリカルな言い方だ。「反抗」という言い方は子どもと大人の非対称な関係を前提にしているのでそれは用いず、〈争い〉という対等であることを前提とした言い方を採用する。たんなる〈逆らい〉や〈あがき〉に過ぎなかったものが、いつのまにか〈争い〉と言い換えられ、互角にわたりあった戦いであるかのように格上げされる。そしてそれは、〈許しあい〉〈解りあ〉いといった相互に対等な理解の仕方があったかのような言い方につながっていく。大人から一方的に庇護され理解の対象となるような子どもではないのだ、という主張が隠されている。

〈許しあい〉という言い方は、お互い、相手に対して同程度の負債があることを暗黙の前提に置いている。〈俺達〉の負債は明確だ。好き勝手にやってきたのだから、それは許してもらわなければならない。だが大人には、それに釣り合うような許してもらうべきどんな負債があるというのだろうか。〈俺達〉を管理してきたことか。それは許してもらわねばならないようなことなのか。〈許しあい〉という言葉一つで、そうした論証はすっとばされ、互角に渡りあったという気分が共有される。

〈解りあえただろう〉というのは「いや解りあえなかった」という反語である。「15の夜」には、〈心の一つも解り

あえない大人達をにらむ〉という同じような歌詞がある。だが「卒業」では、一歩進んで〈許しあい〉に至った時期もあったのだから、解りあえたような気がした瞬間はあったのだろう。では、どうしてかりそめでも解りあえたのだろう。それは〈俺達〉も大人のとば口に立っているからだ。大人を盛んに攻撃すると、それはすぐ自分にはね返ってくることになる。そういう微妙な立ち位置にいる。大人と敵対するばかりでは駄目だ。まもなく自分もその社会の中に入って行くことになるからだ。

このあとの歌詞には、大人を理解するかのような言い方が出てくる。〈人は誰も縛られた　かよわき子羊ならば　先生あなたは　かよわき大人の代弁者なのか〉という部分だ。大人の立場を想像してみたかのような言い方である。想像は「解り方」の一つの方法である。想像が可能にしたのは、相手を大人ではなく〈子羊〉と見る見方である。それはキリスト教でイエスを羊飼い、人間を羊と見立てる比喩からきている。〈子羊〉という比喩を迂回することで、大人を自分と同じグループに入れる。共通な立場に立つことで、お互い理解できるようになる。「子ども／大人」という対立ではなくて、両者を分ける記号〈／〉を無化してしまうような別の枠組の採用である。このときの〈俺〉にそういう見方が可能になったのは、卒業という、子どもと大人の境界に立っていたからである。大人と子どもをつなぐ位置にいるから、両者を超越できる視点を獲得できたのだ。

期限つきの反抗

〈うんざりしながら　それでも過した／ひとつだけ　解ってたこと　この支配からの　卒業〉

この〈うんざり〉には、それほど嫌悪感は感じられない。何をしても状況は改善されないという無力感はあるが、それは打ちのめされるほど強いものではない。〈うんざりしながら〉の〈しながら〉はそういう余裕があることを示しているし、次に続く〈それでも〉という逆接の接続詞も、その状況が充分耐えられるものであ

いる。「うんざりしたから学校なんて行くのやめた」のではなく、〈それでも過した〉のである。〈うんざりしながら　それでも〉というつながり方には、状況を継続させたい気持ちが表れている。ミクロのレベルでは不平不満があるが、マクロのレベルでは受け入れているのである。

なぜかというと、このゲームはケツが決まっているからである。出口の見えないトンネルだったら中途半端に〈うんざり〉などしていられない。だが、時が経てばこの状況を脱出できることがわかっているから、停滞した状況に我慢できるのだ。卒業というのは、たいていの生徒に平等にやってくる。学校に反抗してはいるけれど、それは無限に続けずに済むものである。

〈ひとつだけ　解ってたこと〉というのは、大人との戦いで勝ったか負けたかはっきりしないけれど、確かなのは、まもなく支配から〈卒業〉するということである。それが確かだと言えるのは時間がそうするからである。「卒業」の歌詞は、卒業という時間的な区切りが主題なのだからあたりまえだけれど、時間の流れの感覚が強く意識されている。それは、〈早く自由になりたかった〉〈うんざりしながら　それでも過した〉〈あがいた日々も　終る〉といった歌詞に率直に表れている。それは未来に向けても同じで、〈これからは　何が俺を縛りつけるだろう〉と案じている。過去と未来を見つめることで、それを見ている今の自分の視点がはっきりする。

支配から卒業するには、〈うんざりしながら　それでも過ごし〉ていればよい。普通、「支配／被支配」の関係を解消するには、何か行動を起こさねばならないものだが、学校における卒業という制度は自動的に構成員を入れ替えていくものなので、問題の解決にあたって一番重要なのが時間の経過ということになる。

尾崎は、卒業という学校が設定した時間に人生の区切りをあわせることがその制度に忠実になることであるとわかっていたから、自分の時間を自分でコントロールするために、あえて卒業せず中退を選んだ。自分は音楽でやっていくという自信があったから、学校が与えてくれる証明は必要なかったということもあるだろう。いわば手に職があった。誰にでも真似できることではない。そうした保険があるのは悪いことではない。徹底的にやるにはそれ

を支える力が必要なのだ。

この歌がここで終わっていれば、こぎれいにまとまった歌で終わっていただろう。実は、「卒業」が「卒業」らしくなるのはこのあとである。尾崎が高校を卒業せず中退を選んだように、歌においても、きれいにまとめることより言いたいことを言い尽くすことが選ばれる。エンドロールのあともまだ続く映画のように、「卒業」はサビが終わって一区切りついたあとも、自分の発した言葉を触媒として次々言葉を増殖させていく。

終わりなき問い

〈卒業して　いったい何解ると言うのか　想い出のほかに　何が残るというのか〉

〈支配からの　卒業〉でいったん歌は終了したかと思いきや、たったいま口にした〈卒業〉という言葉に反応して、〈卒業して　いったい何解ると言うのか〉と尻取りのように歌詞が連鎖していく。これを「前辞反復」ということは既に述べた。反復とはいえ、内容的には前言をひっくり返す。〈ひとつだけ　解ってたこと〉と歌ったことにたいして、〈いったい何解ると言うのか〉と意味を違えて繰り返す(異義反復)。自分で自分の言葉に切り返している。

〈卒業して　いったい何解ると言うのか〉というのは、卒業を、意味のある区切りとして認めないということである。時がくれば自動的に学校から生徒を押し出していくのが卒業というものであり、卒業は人の成長を保証するものではない。卒業は人を劇的に変化させる魔術ではない。

〈想い出のほかに　何が残るというのか〉という言い方は、普通の卒業ソングを聞き慣れた人には意外に響くフレーズである。というのも、普通の卒業ソングは、学校生活でいろんなことがあったねと過去を振り返り思い出を宝物のように慈しむものだからだ。〈悲しいことがあると開く皮の表紙〉と歌う荒井由実の「卒業写真」(作詞、荒井由実、一九七五年)などは、卒業して何年経っても学生時代の思い出が生きる支えになっている。卒業ソングだけでな

く、歌の大きなテーマの一つとして過去の思い出を懐かしむということがある。思い出に支えられて人は生きる。だから思い出の価値を低く見積もるこの歌に違和感を抱くことになる。だがこの歌が言いたいのは、時間が経過したぶん思い出はできるけど、それだけでは充分ではないということだ。

特にこの歌の文脈では、思い出しか残らないと嘆くのは、大人との〈闘い〉が、成果の出せない〈あがき〉に終わってしまったからということもあるだろう。窓ガラスを壊したことも、それによって何も変わらず、たんなる腹いせに終わるだろう。結局は、思い出という個人の脳内で完結するものが残るだけである。〈俺達〉の反抗は、ひととき学校の秩序を撹乱しただけで、すぐ修復されてしまう程度のものだった。

思い出は脳内にとどまっていて目に見えない。何か形に残るものを残したい。だから人は机に自分の名前を刻んだりして自分がこの学校にいた証拠を残そうとする。だが学校というのは新たな生徒を次々受け入れてその構成員を体の細胞のように新陳代謝していくものだから、一時的に存在した人たちの痕跡をいつまでも残るようなかたちで施設にとどめたくない。物理的な思い出を堆積させたくない。それは次に施設を使う人たちの邪魔になる。学校としては、去りゆく生徒の記憶の中に思い出が残れば充分である。だが生徒にとっては、思い出という記憶だけでは自分が校舎を素通りしたようでもの足りない。それで校舎の目立たぬところや机の隅に名前を刻もうとする。窓ガラスを壊すことは、机に名前を彫るのと同じ気持ちを過激に表現したものだといえるかもしれない。

歌はこのあと同じメロディがループし、宙吊りの昂揚感が持続される。〈うんざりしながら～〉の部分に相当する、落としどころに向かうメロディに移行せず、血圧が高くなりそうなテンションが続く。言葉は、自身の発した言葉に反応し、増殖していく。〈～なのか〉という問いかけが、自己と他者を追い詰めるように反復させられる。息もつかせず、こみあげる言葉がたたきつけられる。ここには、論理的な帰結にはきれいに着地できない焦燥感が表されている。

佐野元春はこの箇所について次のように言った。「それがすごく新しいんだよね。あんなふうに展開して、音楽

か持ってる制度みたいなものを、尾崎君は壊しちゃったんだよね。そうやって行きたいと思ったから、行っちゃってる感じがすごく羨ましいし、新しいと思う」[1]。

音楽的なスマートさを目指すなら、ないほうがよい部分である。だが、学校という制度にあらがうパワーが溢れ出て、あらゆる制度、「音楽が持ってる制度」を壊そうとする方向に向かったということであり、内容が形式にも影響を及ぼしているのである。

見出された「かよわき者」たち

〈人は誰も縛られた　かよわき子羊ならば／先生あなたは　かよわき大人の代弁者なのか〉

ここで唐突に〈子羊〉という比喩が出てくる。尾崎は青山学院に通っていたので、キリスト教の語彙になじんでいたのだろう。学校で学んだ言葉でもって学校的なものを糾弾してみせるのは皮肉である。キリスト教では、全ての人間は神の教えに反したおこないをする「迷える子羊」であり、イエスはそれを良き方向へと教え導く「羊飼い」であるとされる。

この歌では、〈子羊〉は〈縛られた〉〈かよわき〉という二つの言葉で修飾されている。〈縛られた〉は管理されていることを強調する比喩である。子羊がきちんと管理されていれば迷いでることはない。〈縛られた子羊〉ならば勝手にいなくなることもない。神の教えに縛られているのならば人間は迷うことはない。「迷える子羊」と〈縛られた子羊〉は正反対の事態にある。この歌の文脈では、縛られることは管理されることであり、それは惨めなことである。かつては子羊(人間)は神に見張られ管理されていることが幸せだった。神の存在を感じられるからだ。しかし現代では反対に、何ものからも管理されないことが幸せである。尾崎は当世風に解釈して、現代の人間の不幸な在り方を〈縛られた子羊〉と書いたのであろう。いずれにしても、バックには大きな存在が控えていることに

CamScannerでスキャン

変わりはない。ガラス窓を壊すような乱暴な者たちも〈かよわき子羊〉である。彼らが多少はしゃいだくらいでは大きなシステムは微動だにせず、傷痕はすぐ修復されてしまう。

巨大なものに管理されているのは彼らだけではない。それは大人も同じである。人は皆〈かよわき子羊〉なので、大人もまた子羊であり〈かよわき大人〉である。そして大人のなかでも先生という身近な存在が、〈かよわき大人の代弁者〉となる。

先生を〈大人の代弁者〉と見立てることによって、それに対応する者として、歌の語り手である〈俺〉が若者の〈代弁者〉としての資格を獲得する。まるで先生と生徒の〈代弁者〉どうしが主張を戦わせあっているかのような構図が作られる。〈俺〉の〈代弁者〉という資格は、直接的には示されていないが、見えないものとして聞き手に感知される（尾崎が「一〇代の代弁者」と呼ばれたのもこのためだろう）。〈俺〉は個人的なことを言っているのではなく、代表者として語っているのだという公的な雰囲気を身にまとう。それによって歌の語りに重みが加わり、何やら青年の主張のような厳かささえ獲得されて聞こえてくる。

先生や大人は、登場すると同時に〈かよわき〉者として憐れまれることになる。それまでは、暗に大人が羊飼いであり、子羊である子どもを管理するという図式で語られていたかにみえたが、ここでは「羊飼い（大人）」対「子羊（子ども）」ではなく、「羊飼い（システム）」対「子羊（人間）」だと見立てが修正される。〈かよわき子羊（人間）〉の中に「かよわき大人」と「かよわき子ども」が含まれる。自分達の本当の敵は大人などではなく、社会のシステムなのだ。大人と子どもとは、むしろかよわき者どうし共闘する相手となりうる。

子羊の比喩は、大人と子どもの壁を取り払う。「大人／子ども」という対立が無効となり、大人の先にあるもっと大きなものがほのめかされる。それは対抗できるものというより、その前では人は無力な〈かよわき子羊〉でいるしかない圧倒的なものである。自分と敵対関係にあると思っていた先生すらシステムのいいなりになるしかない。先生が〈代弁〉している大人たちもまた〈かよわき〉者であり、彼らも人を束縛する社会のシステムから自由では

ない。

卒業の前後は子どもと大人の境界の時間である。子どもの事情もわかるし大人の事情もうっすらわかってくる。だから大人は単純な敵ではなく〈かよわき大人〉として共感の対象に入ってくる。一番の歌詞に、〈何に従い従うべきか考えていた〉という部分があった。〈考え〉ることによって、先生もまたシステムに従順な〈かよわき大人〉であり、真の敵ではないことがわかってくる。〈考え〉ることで、「大人／子ども」という表面的な二項対立の裏に隠されていたものが見えるようになる。

〈かよわき大人〉とはどういう大人なのか。「Bow!」ではこう歌われている、会社に通うために〈朝夕のラッシュアワー〉にもまれ、仕事の憂さを晴らすために〈酒びたり〉になり、夢を忘れて〈ちっぽけな金にしがみつ〉いている。彼らは嫌悪の対象だが、それは同時に、子どもが覗き見た〈かよわき大人〉の姿でもある。子どもは、会社で仕事をしている大人の姿を直接見ることはできないが、通勤で同じ電車に乗っている大人たちの姿は見ることができる。そのわずかな見聞を通して「大人像」を形成する。管見ではあるが、大人たちがいかにシステムに縛られて、自由を失っているかを知ることになる。

もうひとつ「Scrap Alley」では、若くして妻や子どもを持った仲間のことが歌われている。家族のために〈汗〉を流して働くことになるのだが、その生活が開始された時点ではそれは幸せなものとして認識されている。しかしそれはやがて苦痛に変わらないとも限らない。この歌では自由にやっていたやんちゃな過去が思い出されているが、そこには寂しさが随伴している。それは家族という最も小さなシステムにすでに縛られているからである。この歌は仲間を〈祝福〉する歌ではあるが、祝福し励まされる方は、実は半ば戸惑い、半ば負担に感じているのではないだろうか。〈この胸に愛の生活（くらし）を誓うために　おまえは何度も歌うのか〉〈これからおまえの生きざまを思う時　おまえのShoutが聞こえてくるんだ〉といった歌詞には、〈おまえ〉が無理に自分に何かを言い聞かそうとしている感じが漂っていて、将来に不安を抱かせるものである。この人もまた〈かよわき大人〉の予備軍なのだ。

長緒隆也『尾崎豊物語』28頁（講談社・KCデラックス）

尾崎は授業中に、「先生！　あんたポリシーあって、俺に授業教えてんのか？」と抗議したという。(9) かなり扱いにくい生徒だったのだろう。しかし学校という枠組を出ると考えが変わっていく。高校を中退して卒業式の日にライブをやったが、その数日後のインタビューで、尾崎はこんなことを言っている。シングル「卒業」が発表される半年ほど前である。

「大人の世界っていうのは、僕が学校の中で考えていた世界よりもすごくわからない世界だし、（略）教師っていうものを一個の人間として、教師もそういう教育、教育体制に呑まれた、一個の本当の善人がああいうふうにしようがなく、自分を守るために暮らしてるんだ、みたいに考えれば、教師もまあなんとか救えるんじゃないかっていうことで。授業とか、教える側とそれを学ぶ側っていうのが、何かこう、隔離されたものがあって、それで教師を敵にできるっていうのがあったんだけど、社会の中ではそれがないから。（略）ほんとに何が正しいかっていうのが、わからなくなってる。(10)」

学校という部分社会の中では教師は敵になるが、もっと大きな枠組で見れば教師も体制の奴隷であり、連帯しうる仲間になるかもしれない。学校のレベルまでは好悪で敵味方を判別できたが、それ以上大きな枠組になると、解釈のための思想が必要になる。何が正しいのかわかりにくいのは、価値判断のフレームは日常生活で自然に与えられるものではなく、学んで選び取らなければならないものだからだ。

さまよう矛先

〈俺達の怒り　どこへ向うべきなのか／これからは　何が俺を縛りつけるだろう〉

ここでの〈怒り〉は、〈俺〉の私的な怒りではなく、〈俺達〉の共同的な怒りである。私情ではなく、同世代の集団に共通するものにまで高められた〈怒り〉である。ただ、この歌では〈怒り〉は語られるけれど、それがなぜ生じたのかは語られない。〈怒り〉が〈どこへ向うべきなのか〉と問う前に、そもそも〈怒り〉が「どこから」発生してきたのか、本当に〈怒り〉と呼ぶべきものなのか、その問いが閑却されている。若者特有の鬱積が〈怒り〉に変化して大人に向かったのか。ただ不定形なものがあるばかりだ。

これまで〈怒り〉は、大人の〈代弁者〉である教師に対して向けられてきた。しかし大人が〈かよわき〉存在であるとしたなら〈怒り〉の矛先にふさわしくない。また、束縛するものの象徴である校舎にたいする〈怒り〉として窓ガラスを壊すこともしたが、はたして〈怒り〉の向かう先はそれでいいのか。〈どこへ向うべきなのか〉と〈俺〉は反省を始めている。〈怒り〉の矛先がさまよいだす。〈俺達〉は〈怒り〉をどこへぶつけたらよいのか。その煩悶もまた〈怒り〉の一部になる。

〈怒り〉をいったいどこへ向けたらいいのか。近くにいる大人に向かって手っ取り早く〈怒り〉をぶつけるという気晴らし的なやり方ではなく、怒りを向けるべき先はどこなのかを考える必要がある。一番の歌詞では〈何に従い従うべきか〉を考えており、ここでも〈どこへ向うべきなのか〉と考えている。〈俺〉は自分のやりたいようにやって満足しているのではなく、どうす〈べき〉かという当為について答を欲しているのだ。

〈これからは　何が俺を縛りつけるだろう〉とある。その〈何〉かは次々入れ替わってゆくが、縛られるという構造じたいは変わらず、その〈何〉かには屈せざるをえない。将来もこれまでと変わらないものだとするならば、

CamScannerでスキャン

〈俺〉はこの先もまた無駄と承知で〈逆らい続け　あがき続け〉ようとするのだろうか。それともそういう態度が許されるのは学生のうちだけだと知ることになるのか。「卒業」という歌は、学校の支配からは卒業できても、次々に待ち受ける支配からは永遠に卒業できないという歌である。「卒業」という歌は、「卒業できない」という歌なのである。支配という言葉が使われたことによって、卒業という概念が膨らんでいった結果である。

ここでは、〈何が俺を〉とあるように、再び〈俺達〉から〈俺〉へと意識が変わっている。〈俺〉は〈俺達〉の代表だから、〈俺〉と言っても〈俺達〉と言っても違いはないように思える。一方で、卒業により、これまでの〈俺達〉の集団はバラけてしまい、〈これから〉の闘いは個人のものになるので、〈俺達〉ではなく〈俺〉と言うほうが自然でもある。

歌詞としては音符の数の都合で〈俺〉になったのかもしれないが、〈俺〉と書かれたことによって歌の雰囲気も変化する。〈俺〉と称することで再び自分自身に目が向いていく。これまでは学校や先生、大人といった自分をとりまく外部に目を向けていたが、ここで内側へ反転するのだ。〈俺達〉に共通の問題から、〈俺〉個人の問題にシフトしていく。

〈あと何度自分自身　卒業すれば　本当の自分に　たどりつけるだろう〉

〈俺〉を束縛するのは外部の環境ばかりではない。自分自身もまた自分を縛っている。「らっきょうの皮むき」のように〈本当の自分〉を探し求める自分の内面もまた、自分を包む外部を投影した構造をもっているのである。先に見たように、〈これからは　何が俺を縛りつけるだろう〉と、自分を束縛する社会のシステムからは永遠に卒業できないことを予見していたのだが、ここでは自分探しからも卒業できないのではないかと言っている。〈本当の自分に　たどりつけるだろう〉というのは反語であり、「たどりつけない」というのが隠された意味である。一サイクルの卒業を迎えるだけでもかなり苦労がありストレスがたまることのようであるのに、この先、輪廻転生のよ

CamScannerでスキャン

ら何回繰り返せばいいのかわからぬ卒業の最終サイクルを終えることなど想像もつかないだろう。

これまで見てきたように、この歌は最後に追い込みをかけるかのように、いくつもの疑問を叩きつける。これは〈俺〉の葛藤の激しいことを意味している。他のツッパリソングではこんなふうに葛藤が描かれることはない。たびたび取り上げている横浜銀蝿の「ツッパリHigh School Rock'n Roll（登校編）」はヤンキー的なふるまいに満ちているが、堂々として健康的だ。それに比べ、自他を追い込むように問い詰めてゆく尾崎の「卒業」には、行為は過激で態度も反抗的だが、感じやすい人に特有のはりつめた脆さがうかがえる。

学校生活の総括

〈仕組まれた自由に　誰も気づかずに　あがいた日々も　終る〉

〈仕組まれた自由〉というのは、「15の夜」で〈自由になれた気がした〉と歌っていたことと似ている。「15の夜」では、バイクで夜の街を走ることで自由になったつもりでいたが、それは錯覚にすぎなかった。「卒業」においては、あがくことを許された自由が、実は巧妙なガス抜きであったことにあとで気づく。

その自由は本当の自由ではないというテーマの作品はしばしばある。岡林信康が「それで自由になったのかい」（作詞 岡林信康 一九七〇年）で歌う〈ブタ箱の中の自由〉であるとか、映画『マトリックス』で、マトリックスに対する反乱を先導するネオの行為が、実はマトリックスを延命させるために組み込まれたプログラムの一つだったとかがそうである。

〈仕組まれた自由〉というのは俯瞰的な言い方である。どういう俯瞰性かというと、時間的な俯瞰性である。学校生活を送っているあいだは当事者であり、〈誰も〉それが〈仕組まれた〉ものであることに気づかない。だが学校生活も締め括りとなる時期になって過去の自分を見ると、昔の自分はものの本質を見抜く力がなかっ

とがわかるのである。
〈あがいた日々も　終る〉という言い方には、この歌の語り手である〈俺〉がどこにいるのかということがはっきり表れている。ここでは、この歌で唯一の現在形の文末〈終る〉が使われている。これはこの歌が「いつ現在」で物語られているかを教える。それは〈あがいた日々〉が終ろうとする寸前である。卒業の直前の時点で、語り手は過去を振り返っているのである。歌詞のこれまでのところにもそうしたニュアンスの記述は見受けられたが、ここは歌の総括的な部分であるから、語り手の現在が特に率直に表されている。
〈あがいた日々も　終る〉という言い方からは、すでに学校の支配との闘いを懐かしい記憶として保存しようという感傷的な心の動きが読み取れる。これまでは適度な反抗は許されていたが、学校から卒業した次のステップではそれは許されないであろうという予感が、人を感傷的にさせる。卒業はやはり、人生においてひとつの時代の終焉なのだ。

〈この支配からの　卒業／闘いからの　卒業〉

学校とは本来、教科の勉強をしたり共同生活で人間関係を学んだりする場である。それを〈支配〉とか〈闘い〉の場と捉えるのだから、人によっていろんな見方があるものである。ここには学園闘争の名残りのような言葉遣いがある。八〇年代半ばの歌なので六〇年代の余熱がまだあったとはいえ、体系的な影響は感じられない。だが断片的に借用された言葉でも、その世界の入り口にはなる。六分四〇秒というこの長い歌を最後まで聞いてくれれば、歌に感染されて、聞き手も、〈支配〉や〈闘い〉を軸にこの世界を見るように少し変化しているかもしれない。
学校からの卒業は、〈支配から〉ばかりではなく、〈闘いから〉の解放でもあるという。〈闘い〉に勝ったから終りなのではなく、卒業するからもう終りなのである。〈闘い〉という言い方は、卒業までの長い待ち時間を自己劇化した言い方である。〈闘い〉の内実は、学校の規則を破ったり、授業をサボったり、教師に反抗したり、校舎の

CamScannerでスキャン

窓ガラスを壊したりといったことであろう。それをカッコよく〈闘い〉と言い換えることで、学校生活に意義をもたせようとするのだ。

先程は〈この支配からの　卒業〉と歌ったあと、すぐさま〈卒業して　いったい何解ると言うのか〉と続けられたが、ここでは〈この支配からの　卒業〉のあと、念を押すように〈闘いからの　卒業〉と続けることで、エンドレスにループしそうな思考をさえぎって歌を終結させている。

〈闘いからの　卒業〉という言い方には、どこか青春時代の終りのようなニュアンスも含まれている。〈支配からの　卒業〉はたんに制度によってもたらされるものだが、〈闘いからの　卒業〉を決めるのは自分自身である。学校との〈闘い〉は卒業してしまえば当事者ではなくなるが、何らかのかたちで〈闘い〉を継続することはできる。例えば在校生と連帯して闘うことはできる。だがそれを継続することなく、卒業によって幕を引こうとする。そこにはどこか「疲れ」のようなものがあり、卒業によって対立関係を終らせ、すっきりしたいかのようだ。また、新しい環境においても、そこで新たに〈闘い〉を始める感じではない。

卒業は記憶をパッケージ化し、過去として受容させる。その点で、尾崎の実人生のほうが、この歌より複雑である。尾崎は高校を中退し、卒業という仕切りを選ばなかったことで、いつまでも〈闘い〉の季節を終らせることができなかった。その〈闘い〉は、歌のほうに持ち越されることになったのだ。

CamScannerでスキャン

第二部　いろんな場所で、いろんな仕方で

CamScannerでスキャン

1　ふたつの愛のかたち「I LOVE YOU」と「OH MY LITTLE GIRL」——これは愛なのか？

——ここは飯田橋にあるαβFMのスタジオ。永田雄一がパーソナリティを務める番組「ナイティナイト・ムジカ」

永田雄一（パーソナリティ）　さて次は「Jポップの日本語」のコーナーです。Jポップの歌詞をあらためて読み直してみよう、じっくり読み直したら、今まであたりまえに思い描いていた曲の世界が違って見えるようになるかもしれない、ということを楽しもうというコーナーです。

今日とりあげるナンバーは、尾崎豊「I LOVE YOU」。この曲はもともと一九八三年にリリースされた尾崎のファースト・アルバム『十七歳の地図』の一曲でしたが、一九九一年にシングルとしてリリース、ドラマやCMで使われ、多くのミュージシャンにもカバーされた、尾崎豊を代表するバラードです。

ではまずその曲をお聞きいただいて、その後にライターの見崎鉄さんをお迎えしてお話を伺いましょう。

I LOVE YOU

I love you　今だけは悲しい歌聞きたくないよ
I love you　逃れ逃れ　辿り着いたこの部屋
何もかも許された恋じゃないから　二人はまるで　捨て
　猫みたい
この部屋は落葉に埋もれた空き箱みたい
だからおまえは小猫の様な泣き声で
きしむベッドの上で　優しさを持ちより　きつく躰　抱
　きしめあえば
それからまた二人は目を閉じるよ　悲しい歌に愛がしら
　けてしまわぬ様に

I love you　若すぎる二人の愛には触れられぬ秘密がある
I love you　今の暮しの中では　辿り着けない

[illegible]

ひとつに重なり生きてゆく恋を　夢見て傷つくだけの二人だよ
何度も愛してるって聞くおまえは
この愛なしでは生きてさえゆけないと
きしむベッドの上で　優しさを持ちより　きつく躰　抱きしめあえば
それからまた二人は目を閉じるよ　悲しい歌に愛がしらけてしまわぬ様に

タイトルについて

永田　尾崎豊「I LOVE YOU」お聞きいただきました。暖かい愛情を歌った歌というよりは、澄んだ清らかさと、もの悲しい侘しさが同居している歌ですね。これは曲調や尾崎の声質を含めての印象ですが。
　では、ここからはライターの見崎鉄さんと一緒に、この歌の歌詞について分析していってみたいと思います。

見崎鉄　よろしくお願いします。

永田　見崎さんに出演していただくのはこれで二度目です。一年ほど前に、阿久悠についてお話を伺いました。阿久悠と尾崎豊というのは対照的な感じがしますが、見崎さんはこのお二人について本を書かれていますね。どうしてですか。

見崎　阿久悠は昭和の時代に活躍した作詞家で、自分はオモテにでない黒子のせいか、自分の気持ちをダラダラ綴るＪポップの歌詞を「平成の歌」として好ましく思っていませんでした。一方の尾崎は自作自演で、自分のことを歌に書くタイプの人でした。しかも阿久悠にはわからない若者の感性を当事者として綴りました。阿久悠はいかつい顔をしていて、尾崎は美男子です。阿久悠はペンネームで尾崎は本名で活動しました。そういうところをみても阿久悠は自分が正面に出るタイプではなく、一方の尾崎は教祖的に信奉されるなどその存在自体が注目されました。正反対かもしれませんね。

永田　なるほど、正反対だと。正反対だけど読むに値する作り手という点では同じだと。

見崎　そうですね。

永田　では「I LOVE YOU」について見ていきましょう。まずタイトルですが、英文としては、「I love you」という文は小学生でも知っているものですね。日本人に最もなじみのある英文の一つと言ってもいい。知っているけれど日常生活で

CamScannerでスキャン

口に出すことはない。それがタイトルになっています。

見崎　口にすると照れてしまうけれど、歌になると不思議と歌えるんです。歌詞検索サイトで検索すると「I LOVE YOU」をタイトルにした日本の歌は六〇曲ほどありました。「I LOVE YOU」をタイトルに含むもの、つまり「Baby, I LOVE YOU」とかいったものをいれると三〇〇件ほどにもなります。また、これを歌詞にまで広げると、〈I love you〉を歌詞に含むものは四〇〇〇件以上ありました。歌というのは恋愛をモチーフにしたものが殆どなので、「I LOVE YOU」というタイトルは直截すぎて、ひねりがないですね。逆に言うと、ダイレクトにまっすぐ届いてくるとも言えますが。

永田　尾崎豊の歌は洒落たタイトルがついていると思うんです。「15の夜」「僕が僕であるために」「存在」「路上のルール」「失くした1/2」「誰かのクラクション」など、コピーライティングのセンスがあります。

見崎　今おっしゃったのはほとんど音楽ディレクターの須藤晃さんがつけたものです。ただ、須藤さんも歌詞には手を出さなかったそうです。歌詞ができるまではいろいろ話し合ったけれど、尾崎が最終的に決めたものは尊重しています。尾崎に直しをもらったのは「ダンスホール」の最後の一行だけだといいます。

　尾崎の作品について関心がもたれるのは、歌詞にまつわることがほとんどです。そういう意味では、尾崎は、音楽と言葉を両輪とする歌において、言葉の人だったと思います。もちろんその言葉は音楽にのせられることではじめて輝くわけですが。

永田　歌詞が長くなるタイプなんでしょうね。この歌はそれほど長くはないですけども。

見崎　この歌は成り立ちからいうと、ファースト・アルバムがほぼできあがってきたときにディレクターの須藤さんからもう一曲バラードをいれようと言われて、即興で冒頭部分を口ずさんだのがはじまりです。歌詞はその後、一、二日で書いてきたそうです。

永田　ぱっと頭に浮かんだ言葉が〈I love you〉だったんですね。歌というのはだいたいラブソングですから〈I love you〉という言葉は汎用性がある。その先どんなふうに詞が展開しても融通がきく。

見崎　さきほども話に出た作詞家の阿久悠は、タイトルが決まらないと書き出せないと言っていました。魅力あるタイト

んがうんぬくことで、創作の言葉がまわりだすと言うんです。タイトルは言葉を引き出すための糸口として重要なんですね。尾崎の場合、〈I love you〉を糸口にして言葉を引き出してきたんじゃないでしょうか。恋人たちがどういうときに〈I love you〉と言うのかを考えたらこうなったということです。

永田　アイラブユーって言ってるからラブラブだとは限らないですね。映画によくあるシーンだと、二人が見つめあって笑顔でアイラブユーと言ってるのと、深刻な顔でアイラブユーと言ってるのと二つのパターンがあります。後者は、これから男は死地へ赴く場合だったりします。死の間際に電話で伝える最後の言葉がアイラブユーであるとか。

見崎　日本語だと「愛してるよ」だけで伝わるんですが、英語だと主語も目的語も必要です。尾崎の歌には「シェリー」のように、〈俺は……俺は……〉って出てくる歌があるんですが、この歌は〈俺〉も〈僕〉も一つもないんです。この歌が収録されているアルバムで〈俺〉〈僕〉といった自称が出てこないのはこの歌だけです。

ではどのようになっているかというと、〈二人は目を閉じる〉〈夢見て傷つくだけの二人〉というように〈二人〉として把握されているのです。タイトルでは、主語は「I」、目的語は「YOU」と分離してるんですが、歌の中では一体化してるんです。それが、〈おまえは小猫の様な泣き声で〉〈何度も愛してるって聞くおまえは〉というように、合一した〈二人〉の状態から〈おまえ〉が析出されてきます。〈おまえ〉が出てくると〈二人〉の状態が崩れて個々のつながりになってしまいますから、関係をつなぎとめるために「I LOVE YOU」という言葉が必要になるのです。

「I love you／ダンスホール」（CBSソニー）

なぜ〈悲しい歌〉を聞きたくないのか

見崎　では細部に注意して最初から読んでいきましょう。全体を眺めているだけでは、全体の印象は変わりません。細部にこそ先入観に覆われた全体をひっくり返す意外性が潜んでいるんです。それを探し出すために細部にこだわってみます。

〈I love you 今だけは悲しい歌聞きたくないよ〉と始まって

いますね。これを聞いて「なんで？」と思いませんか。なんで〈今だけは悲しい歌聞きたくない〉のかと。ここには二つの問いが隠れています。ひとつはなぜ〈今だけ〉なのか、もうひとつはなぜ〈悲しい歌〉なのか。〈I love you〉というのは人に対する情熱から出る言葉ですよね。なのにいきなりそれに水をさすような〈悲しい歌〉と切り出し、しかもそれを〈聞きたくない〉と否定する。「悲しい歌なら聞きたくない」の対偶は、「楽しい歌なら聞きたい」です。でも「楽しい歌を聞いていたい」とは歌わない。

〈悲しい歌〉を〈聞きたくない〉とあとから否定しても、〈悲しい〉と言葉を発した途端、もの悲しい雰囲気が生じてしまい、それを消すことはできません。最初に〈悲しい〉という言葉が入っていることで、歌全体の雰囲気が方向づけられたわけですね。〈今だけは〉という限定された時間性も、永続性を欠いた不安定な感じを与えています。冒頭から、危なっかしい恋愛なんだなとわかる仕組みになっています。

永田　たしかに、いきなり〈今だけは悲しい歌聞きたくない〉とか言われてもわからないって感じですね。なにかそこに至る長い物語が既にあって、その経過が端折られているような。〈今だけ〉という限定も意味ありげだし、〈悲しい歌〉がダメなら「楽しい歌」ならいいのかというと「楽しい歌」なんかよけい〈聞きたくない〉雰囲気です。

見﨑　冒頭から謎めいているわけです。あざとい問いかけではないのに、聞き手は、どうしてだろうと引き込まれる。実は答えはちゃんとありまして、歌詞の終結部で〈それからまた二人は目を閉じるよ　悲しい歌に愛がしらけてしまわぬ様に〉とあるのがそれです。要するに〈悲しい歌〉を聞くと〈愛がしらけてしま〉うから、それを聞きたくないということです。〈悲しい歌〉の典型は別れる歌ですね。〈I love you〉と言っているときに、別れる歌は聞きたくないでしょう。それこそ〈愛がしらけてしま〉います。

でも、なぜそこにあえて注目させるようなことをこの歌は言うのか。それは多分、〈悲しい歌〉が二人の行く末を予言しているように聞こえるからなんでしょう。つまり〈I love you〉と言っている一方で、この二人はどこか別れる予感のようなものを抱いている。〈悲しい歌〉が予言のように聞こえてしまうのは、既に二人の関係に危ういものが胚胎していることに気づいているからです。でも情熱がある〈I love you〉なら辛気臭い歌なんかふっとばせるんだけど、この場合は〈悲しい歌〉の雰囲気にあとひと押しで負けちゃいそうなくらいの弱い勢いしか〈I love you〉という言葉にはない。〈悲しい歌〉という作り物に、自分たちの現実の愛は負けてしまうくらい弱々しく微妙なんですね。

〈聞きたくない〉と言っているのは〈今だけは〉なんです。

この〈今だけは〉という限定は、そのうち二人は、どうせ別れる力に抗いえない、仕方ないと思っているからではないか。もうじき別れざるをえないので、せめて〈今だけは〉それを予感させるものから遠ざかっていたい。〈I love you〉という言葉で延命させたい。そんな感じがします。

永田　〈悲しい歌聞きたくないよ〉と歌っていますが、この「I LOVE YOU」という歌じたいが〈悲しい歌〉ではありませんか？〈悲しい歌聞きたくないよ〉と、悲しい歌が歌う。自己否定的じゃないですか。

見崎　聞きたくないと言いつつも、〈悲しい歌〉を求めてしまうんですね。このタイプの歌には破滅願望があります。破滅願望というのは、破滅について甘美なものを感じるロマンチシズムです。それを露骨に出すと滑稽なので、表面的には隠すことによって甘美なものに見せるのです。

注目したいのは、この歌は、歌についての歌だということです。この歌が収録されている尾崎のファースト・アルバムには、歌について歌った歌がいくつもあります。

・心のハーモニー奏でよう　ガラス作りの歌奏でよう
（「街の風景」）
・はじまりさえ歌えない俺がいる　（「はじまりさえ歌えない」）
・ジュークボックスにいかしたRock'n' Roll　俺らに聞かせて欲しいのさ　（「ハイスクールRock'n' Roll」）
・十七のしゃがれたブルースを聞きながら　（「十七歳の地図」）
・街角のLove Song　口ずさんで　（「OH MY LITTLE GIRL」）
・この冷たい街の風に歌い続けてる　（「僕が僕であるために」）

「I LOVE YOU」も歌についての歌です。尾崎はこのころはもう歌が生活の中心になっていたんでしょう。だから歌詞に書くネタとして、いつも歌に行きつく。デビューしたばかりでこれだけ歌についての歌があるのは多いような気がします。歌手を何年もやっていて生活が歌を歌うことばかりになると歌についての歌が増えるのは仕方ないけれど、デビュー・アルバムにしては歌を歌うことについての歌が多いですね。歌を歌うことと自分が何者であるかということとが切り離せないということでしょう。

先の例を見ると、〈ガラス作りの歌〉、〈はじまりさえ歌えない〉、〈しゃがれたブルース〉など、歌といっても明るく爽やかなものというより、屈折したところのある歌で、この〈悲しい歌〉というのも、歌についてのそういう観点のものなのでしょう。

永田　〈悲しい歌〉というのはどういう歌なんでしょうか。

晃崎　さらに本当は具体名を入れるのも『有り』だったと思います。杏里の『オリビアを聴きながら』とか、甲斐バンドの『ダニーボーイに耳をふさいで』とか、具体的な歌手名や曲名を使う歌詞もあります。〈悲しい歌〉というと説明になってしまいますね。『I LOVE YOU は聞きたくない』という歌があってもよさそうですけど、まだないんじゃないでしょうか。

永田　具体名といえば、尾崎豊には「シェリー」とか「ロザーナ」とか女性名の歌があります。これは西城秀樹の「傷だらけのローラ」とか沢田研二の「追憶」に出てくる〈ニーナ〉といった無国籍ふうの女性名の系譜でしょうか。長渕剛の「順子」、甲斐バンドの「安奈」、佐野元春「アンジェリーナ」、ばんばひろふみ「SACHIKO」、増位山太志郎「そんな夕子にほれました」など女性名タイトルにはヒット曲が多くありますね。でも、男性名の入った歌ってあまりありません。タイトルに名前があるのは「ジョニィへの伝言」とか、「そんなヒロシに騙されて」くらいしか思い浮かばない。これは阿久悠や桑田佳祐の作詞です。女性が作った男性名の歌ってちょっと思い出せないな。この非対称はなんだろう。男のほうが女性に執着するんですかね。名前の歌を作ってしまうけど。

晃崎　それもあるし、封建的なんでしょう。男性は女性の名前を呼び捨てにするけれど、女性は相手の男性を苗字で呼んだり、結婚したら「あなた」と呼んだりして、名前を直接呼ぶのは避ける傾向にあるからなんじゃないかと思います。特に呼び捨てはお上品ではない。

永田　順子とかサチコとか日本人名だとインパクトがあります。自分の近くに居そうです。シェリーのように洋風だと曖昧さが増して、安奈は和洋の中間くらいでしょうか。

晃崎　女性の下着のモデルは外人が多いですね。日本人だと生々しすぎるから。それと同じですか。

永田　具体名を使わないほうがイメージが湧くという人もいますね。「順子」というと順子のことしか思い浮かびませんが、彼女とかあの子とか曖昧にしておいたほうが自分の思っているイメージをそこに代入できるからイメージが広がるという。

晃崎　それなら歌詞はパターンだけがあれば充分なわけですが、そんなことはない。例えば映画で俳優がみんな仮面を被っていたら見る気がしませんよね。仮面を被っていたほうがそこに自分の知っている顔をあてはめることができるとい

CamScannerでスキャン

ウソは聞いたことがない。

個人主義的な主張は歌詞ではたまに耳にしますが、歌詞以外の文芸では聞いたことがない。俳句のような短詩型でも具体性をとても大切にしますね。短いからこそ何を切り取ってくるかという具体性が重要になる。具体的なものに附随しているイメージを借りなければ、短い文字数では表現できない。みんな同じになってしまう。

曖昧なイメージを聞き手が具体化させるというのは演繹的です。一方、固有名から聞き手がイメージをふくらますのは帰納的です。演繹的なやり方がいいという考えの人は、書き手が聞き手の想像力を限定しないようにそうしていると思っているのではないでしょうか。私はこれまでさだまさしとか阿久悠といった人たちの歌詞について本を書いてきましたけれど、彼らのように優れた言葉の使い手であっても、初めのころはとても具体的なのに次第に抽象的観念的になる傾向にありますね。私には面白いとは思えない。

〈悲しい歌〉から逃れられるか

永田　話を尾崎の歌に戻しますと、先はどのご指摘では、〈今だけは悲しい歌聞きたくない〉という冒頭の部分が、〈それからまた二人は目を閉じるよ　悲しい歌に愛がしらけてしまわぬ様に〉というおしまいの部分とリンクしているということでしたが、歌詞に描かれた場面を頭の中でイメージしてみると、二人が目を閉じるのは、つまり二人が眠ろうとするのは、〈悲しい歌〉を聞かないためですよね。ということは二人がいる部屋には、すでに〈悲しい歌〉が流れているということですか。

見崎　そうなりますね。〈悲しい歌〉が流れていたから、それを〈聞きたくない〉と言っているのです。〈逃れ逃れ〉てきたのだけれど、〈悲しい歌〉からは逃れることはできない。あとは〈目を閉じ〉て眠るしかない。

永田　この歌はワン・シチュエーション・ドラマみたいですよね。部屋の中だけで出来事が起こっているという。

見崎　そもそも彼らがいるのはどういう部屋なのか。〈逃れ逃れ辿り着いたこの部屋〉ですから自分たちで選べた居場所ではありません。駆け落ちみたいにして安いアパートにころがりこんだのか、あるいはもっと一時的な居場所なら〈きしむベッド〉があるようなチープなラブホテルにでも避難したのか。八〇年代の歌ですからね。再開発で取り壊されてしまうようなところでしょう。

〈悲しい歌〉は近くの商店街のスピーカーから流れてきた流行歌かもしれません。薄い板ガラスで防音効果ゼロの窓。あ

るいは部屋にあるテレビから聞こえてくるものなのか。テレビを消す気力すらなくつけっぱなしにしている。〈聞きたくない〉けど聞こえてくる音に対しては、目をつぶって眠るしかないのです。そしてそういう無力な状態は、彼らが置かれた立場そのものでもあります。尾崎の「15の夜」は無力さを自覚した歌ですが、「I LOVE YOU」もまた状況に対して無力な感じに支配されています。

永田　〈若すぎる二人〉にはアパートは貸してくれないでしょう。借りるお金もないだろうし。ここは仲間とか知り合いが持っている空き部屋に転がり込んだということじゃないかと思います。親が不動産屋やっててちょうど空き物件があるからこっそり使っていいよとか、先輩が海外旅行中だから空いている部屋を使っていいと言ってくれたとか。あるいは、ほら、よくありましたね、子どもの勉強部屋と称して庭にプレハブを建ててやったらそこが悪い仲間の溜まり場になっちゃったみたいな。そういう物件じゃないかな。

見崎　まぁ現実的にはそうかもしれませんね。〈辿り着いた〉のが〈この部屋〉であることに注目しましょう。もしこれが「この家」だったら、そこがゴールっていう感じになる。家は終の棲家ですから。でも〈この部屋〉とあることによって、そこは一時的な仮の居場所であって、また移動しなければならないことを暗示させます。やっと〈辿り着いた〉場所ではあるけれど、最終地点ではない。過渡的であると。家は落ち着ける場所だけど、部屋は移動をうながす。ま、若者だから家を買えるわけないですけど。象徴的にそういう違いがあるということです。

〈逃れ逃れ辿り着いたこの部屋〉というのは、「逃れ逃れ辿り着いたこの街」でもないんですね。「この街」にすると逃亡犯みたいで、全国の街を転々と逃げてきたが、だんだん追い詰められてここに落ち着いたといった感じになります。移動のスケールが大きい。でも〈この部屋〉というと、もともと住んでいた街からそんなに遠くの街ではない、小規模な移動という感じがします。若いから街から街を渡り歩く資金はない。

尾崎は創作ノートを何十冊も書いていて、それをまとめた本も出版されています。そこには「I LOVE YOU」につながるような詩も書かれていて、恋人と二人で街から逃げ出すというモチーフの詩がいくつかあります。例えば次のような詩。

はじめて家出した夜は
そういや町の静かさに　驚き
いちばんやさしかったのは
100円で買えるホット缶コーヒーの自動販売機だけ
（略）

CamScannerでスキャン

眠ってる町をすりぬけ
ふたりの部屋へついたら
レコードをかけてごらん
ぼくの胸の中で　いちどにいくつもの夢が見れる(5)

尾崎的なファンタジーの原型のような詩ですね。前半は〈闇の中　ぽつんと光る　自動販売機／100円玉で買えるぬくもり　熱い缶コーヒー握りしめ〉と歌う「15の夜」に分岐していくことになり、後半は「I LOVE YOU」の雰囲気に近づいていきます。この詩は彼女と二人でする家出ですが、それを一人でバイクに乗って家出することにしたのが「15の夜」です。歌詞になった最終バージョンは、甘ったるさや無駄な言葉が削ぎ落とされて詩が格段にアップしています。尾崎は推敲して段階的に完成度を高めていくタイプの人だったんですね。少なくともこの時点では。

永田　中学、高校くらいの子どもがカッコつけて〈逃れ〉ると言ってみても、大人から見ればそれはたんなる「家出」ですね。ところで、二番の歌詞で、〈今の暮しの中では辿り着けない〉とあります。一番では〈辿り着いた〉、二番では〈辿り着けない〉となっている。これは対照的ですがどういうことですか。

見崎　〈この部屋〉は侘しい住まいでした。そこにようやく〈辿り着いた〉。これは「現実的な部分」です。しかし実はその先もまだ望みがあって、そこへは〈今の暮しの中では辿り着けない〉。これは「理想を目指す部分」ですね。年齢や経済的な問題だということでしょうか。

永田　〈逃れ逃れ辿り着いた〉なんてサスペンスドラマみたいですね。何があってそうなったんだろうっていうドラマ仕立てですね。〈貧しさに負けた　いえ世間に負けた　この街も追われた　いっそきれいに死のうか〉という「昭和枯れすすき」（作詞、山田孝雄、一九七四年）に似ています。「昭和枯れすすき」では、街を追われた理由は貧しさと世間の冷たさなんですが、なぜそんなに冷たくされたのかという理由は歌詞に語られない。たんに貧しいだけでなく、そこに差別の構造すら感じさせますね。

「昭和枯れすすき」と同じく「I LOVE YOU」でも、転落していく二人がなぜそうなったかは語られません。〈何もかも許された恋じゃない〉というのも、何について言っているのかという謎があります。ドラマの中間部分を抜き出してきたようなものです。

見崎　そうしたところこそ聞き手が想像力によって補う部分であり、聞き手に開かれている部分ですね。そういう空白は

CamScannerでスキャン

言葉の抽象性とは別のものです。

「昭和枯れすすき」は〈この部屋〉ではなく〈この街〉となっていますから、かなり移動している感じがしますね。こちらは貧乏とはいえ大人の転落ものですからある程度の資金を持っている。転々とすれば日本列島縦断になるくらいの規模です。

「I LOVE YOU」は、〈この部屋〉という狭い場所に囚われています。この歌を聞いて似ているなと思ったのが沢田研二の「時の過ぎゆくままに」(一九七五年)でした。作詞は冒頭でもふれた阿久悠です。何やら秘密めいた過去がある二人が部屋の中に閉じこもっていて、〈おちて行くのも幸せだよと　二人冷たい身体合わせる〉という破滅願望も共通しています。部屋の中には音楽が流れています。こちらの曲は映画「カサブランカ」(一九四二年)の「As Time Goes By」のようです。阿久悠は映画から歌詞のヒントを得ることが少なくなかったんです。

子猫のような無力さ

永田　「I LOVE YOU」の二人にはどこか秘密めいたところがあってサスペンスっぽくもあるんですが、そこに〈捨て猫〉とか〈小猫〉といった可愛らしい比喩が出てきますね。

見崎　尾崎は〈子猫〉が好きで、初期の頃の歌詞によく使っているんですよ。〈群衆にまぎれ込んだ子猫の様に〉(「群衆の中の猫」)とか、〈子猫のような奴で　なまいきな奴〉(「ダンスホール」)とかですね。いずれも女性を〈子猫〉に喩えています。どちらもセカンド・アルバム収録の曲です。女性を〈子猫〉に喩えるのは珍しくありませんが、男性と対等に見ている感じではないですね。尾崎の家では、彼が五歳のとき母親が子猫をもらってきて可愛がっていました。二年後にクルマに轢かれて死んでしまうんですが。

ちなみに〈犬〉については二曲で使っています。〈まるでのら犬みたいに〉(「街の風景」)、〈俺は負け犬なんかじゃないから〉(「シェリー」)とあります。こちらも初期のアルバムです。この〈犬〉は自分のことです。犬に喩えられるのは男、猫に喩えられるのは女と分かれているんですね。尾崎はジャニスと名づけた犬を晩年まで可愛がっていました。名前からして雌犬かな。

歌では、犬は〈のら犬〉とか〈負け犬〉とかマイナスのイメージですね。猫は〈捨て猫〉ですから、犬猫というのは、人間社会の身近にいるけれど正式なメンバーに入れてもらえず周辺でうろうろしている存在というニュアンスで使われているんでしょう。

永田　「I LOVE YOU」では〈二人はまるで捨て猫みたい〉と

CamScannerでスキャン

言われています。〈逃れ逃れ〉てきたのは自分たちなのに、ここで自らを〈捨て猫〉に喩えるのは微妙に食い違いがあるのではないかと思います。逃げたのではなく捨てられたのだと被害者モードになっている。

見崎　〈捨て猫〉というのは哀れなものの比喩ですね。捨てられるのはだいたい子猫です。飼い主は親猫は続けて飼うけれど、その子どもまでは飼えないので捨てる。子猫はダンボール箱なんかに入れられて、生まれた場所や親と切り離されたところに捨て置かれる。「I LOVE YOU」の二人が辿り着いた部屋はこの粗末なダンボール箱みたいなもので、ここでは〈空き箱みたい〉と言っています。慣れ親しんだ土地や家族から切り離されて、まるで〈捨て猫〉みたいではある。ただし〈捨て猫〉よりは行動に主体性があって、自分で選びとった運命なんですけど。

先の「昭和枯れすすき」でも、街から〈追われた〉と言っています。周囲の人には逃げているように見えても、当人にとっては主観的には、追い出された、捨てられたということなんですね。嫌なことをされるから逃げるわけですから、同じことです。逃げたくて逃げたのではなく、逃げざるをえなかった。

歌謡曲では、故郷を捨てて都会に出て行くというタイプの歌がいくつもあります。その場合は都会がもつ吸引力に引かれて出て行くわけです。一方、追い出されるタイプの歌は、なじんで暮らしていた地元の斥力に追い出されるわけで、力が発生する場所は違うんですが、絆を断ち切って新しい土地に行こうとする点では同じです。

「I LOVE YOU」の〈二人〉には計画性はなく、自分で未来を切り開くというよりは、成り行きまかせというか、なんだか次第にこうなってしまった、選択肢がどんどん少なくなっていった感じです。

永田　比喩といえば、この部分は、〈二人はまるで捨て猫みたい　この部屋は落葉に埋もれた空き箱みたい　だからおまえは小猫の様な泣き声で〉と、〈みたい／みたい／様な〉というふうに比喩が三連発されています。その〈小猫〉の泣き声がスキャットになっていますね。

見崎　〈だからおまえは小猫の様な泣き声で〉の後に「ウーウーウー」と歌っているところですか。〈小猫の様な泣き声〉と言うけど猫は「ウーウーウー」なんて鳴きません。だから擬声語とはちょっと違っていて、そのズレ具合が多義性を生んでいるわけですね。ぴったりでもなく、まったく違うわけでもない。細い息が漏れて、内に籠った、もの寂しく沈鬱な感じですね。言葉でいろいろ説明するより、この声で直接的に彼女の雰囲気がわかります。この女の人の細い手足や青白

CamScannerでスキャン

い肌、長い黒髪、うつろな瞳、半開きの唇といったことは、描写はされないけれどイメージさせます。彼女の実在感を最も感じさせるのがこのはかなげで暗いスキャットです。このスキャットがこの歌の印象を決定している一番の要因かもしれません。凡百の言葉を費やすより効果的です。

永田　この歌は女性の方は存在感はあるけれど、男性の方は姿を現わしませんね。

見崎　〈二人〉としては登場するけれど単独での存在感は薄いですね。語り手となって引っ込んでいます。ただ、〈I love you〉と言うときだけは主語〈I〉として立ち現れます。

歌の中で〈おまえは〉と出てくるのは、一番の〈だからおまえは小猫の様な泣き声で〉と、二番の〈何度も愛してるって聞くおまえは〉という二箇所です。いずれも〈おまえ〉が声を発している場面です。しかも憐れっぽい。視点人物である男性側としては、「俺とおまえ」のセットである〈二人〉の括りで、二人が共有する悲しみとして歌の世界をまとめたいのだけれど、〈おまえ〉は憐れっぽい声を発することでその存在を一層主張し、「俺とおまえ」の均衡を破るのです。二人の悲しみとしてまとめられてしまいそうなところを、〈おまえ〉のほうがその括りをはみだす悲しみを持っていることを示すのです。

愛か、秘密か

永田　事前にこの歌詞を僕なりに読み込んだんですが、そのうえで、かなり根本的なことを言うようですが、この歌はラブソングでしょう。だけどこの男のほうは女のほうを本当に愛しているのかなって疑問に思うんですよ。〈I love you〉って言う以外に、愛を感じる言葉を何もかけていないんです。〈優しさを持ちより〉とありますが、愛がないから代替の〈優しさ〉をしぼりだすわけですね。〈I love you〉なんて形式的な言葉です。それにごまかされている気がする。男から愛が感じられないんですよ。

「I LOVE YOU」というタイトルだからラブソングに思えてしまうけど、それはタイトルにミスリードされている気がしますね。

見崎　かつて愛はあったけど、今はもう二人でいることに挫折寸前なんでしょう。〈I love you〉という言葉でかろうじて二人の関係をつなぎとめている。

〈I love you〉という言葉は創作の糸口ではあったけれど、歌のモチーフは愛情というより悲しみのほうが強いですね。悲しみの方に引きずられていった原因は〈秘密〉をつくってしまったせいでしょう。〈秘密〉が二人を不自由にしています。

CamScannerでスキャン

永田　二番の歌詞では、〈若すぎる二人の愛には触れられぬ秘密がある〉と〈秘密〉という言葉が使われています。一体どんなにすごい秘密があるのでしょうか。

見崎　どういう秘密かはわかりません。何にせよ〈若すぎる〉わけですから秘密になるような経験もあまりないはずですが、この場合は〈若すぎる〉こと自体が、秘密が生まれる原因になっているのでしょう。

　さきほど尾崎が遺した創作ノートから一篇紹介しましたが、他にも「I LOVE YOU」の原型になるような詩がノートに書かれています。読んでみます。

　彼女と　深く恋におちたんだ
　なにもかも　ゆるされた恋じゃなかったけれど
　ある日　あの子に　出来ちまったんだよ
　二人の愛の　無力さに　泣いたよ
　彼女は　まだ夢見ていたけどね
　無茶すると　傷つくだけっていったじゃない
　大人がいうよ
　二人の愛の問題さ　口出しはやめてくれ[6]

これは中学とか高校生のカップルに子どもができたけど産むことが許されないというものですね。ここには「I LOVE YOU」にある〈何もかも許された恋じゃないから〉〈夢見て傷つくだけの二人だよ〉といった歌詞に共通する表現が見えます。「I LOVE YOU」はアルバムにバラードが必要だからということで一、二日で書いたことになっていますが、モチーフや表現は既に書いたものの中にあったから早く書けたのですね。

　ノートには他にも、十代の妊娠をテーマにした詩が書かれています。

「そうさ　ある日　愛は裁かれた／おまえの体には小さなともしびがやどる／（略）／だけど　おまえは連れてゆかれ　愛をうばわれて／社会の責任とゆう文字を　紙切れに書かされた／（略）／若すぎた二人の夢／つぶされたのは誰のせいでもないのか」[7]

　いわゆる「望まない妊娠」です。十代だと「望む／望まない」という主体性もないので、結果的に周囲から反対される「許されない妊娠」ということでしょう。

永田　それは尾崎本人に関わる出来事だったんでしょうか。

見崎　わかりません。女性にモテたので可能性はありますが、家族や知人の残した記録で、そういったことを書いたものは目にしたことがありません。人から聞いたり相談された話

もしれません。先ほどの詩も、当事者にしては切実性が薄く紋切型ですしね。まだ若いのに子どもを産んで育てたいというのは女性としてはわかるけれども、男としては当惑するだけではないですかね。

永田　レコード会社のほうも、こういう詩はあまり書かせたくなかったんじゃないですか。尾崎としては伝聞を書いたとしても、尾崎本人に起こったことと誤解されてイメージダウンになるし、女性ファンは離れてしまうでしょうから。それは尾崎もわかっていて、だから「I LOVE YOU」では〈ふれられぬ秘密〉と曖昧にしたのかもしれません。具体的に書くとかなり重い秘密になってしまいます。

見崎　〈きしむベッド〉など性的ニュアンスも強調されていますから、ほのめかされてはいますね。自分たちは〈小猫〉のようで、つまり自分たちもまだ子どもなので、子どもは育てられない。その不可能性が、〈今の暮しの中では辿り着けない〉と歌われているといえます。実は尾崎は、同じアルバムに収録の「愛の消えた街」という歌では、まさに〈子供も産めない世の中の解らぬ二人に／いったいどんな愛が　育てられるとゆうのか〉と歌っていますから、それにふれることをタブーにしたというわけではないのでしょう。ただ「I LOVE YOU」のと歌ってしまうまで言ったら生々しすぎることになります。

ここでは、どういう秘密かということよりも、秘密があるということそれ自体のほうが重要です。子どもを堕ろしたという解釈も一つの解釈であって、それが正解というわけではない。この歌では結局、秘密があるとしか言っていません。人に秘密があるかどうかは他の人からはわかりません。秘密があること自体が秘密なのですから。秘密は二人の関係を閉鎖的にするので関係の維持に役立ちます。秘密は関係を強固にします。

歌詞には〈二人〉という言葉が、繰り返し部分も入れて六回出てきます。〈二人〉でワンセットだということです。〈二人〉という言い方は、Jポップではたいへんよく出てきます。「恋人」というよりあっさりしている。「恋人」という言い方は本来見えないはずの関係を言語化し外部に提示するものですが、〈二人〉という言い方は即物的でベタつきがないから好まれるんだと思います。

この歌では〈二人〉は運命共同体になっています。でもそれは愛に基づく共同性ではないという気がします。愛による結びつきというより、共に抱えた秘密による結びつき。二人は愛情で結ばれているのではなくて、秘密で結ばれているということです。秘密を維持するために愛という擬制が構築されているように見えます。

CamScannerでスキャン

永田　この女性は男に対して依存の度合いが高そうですね。〈何度も愛してるって聞く〉わけですから。今なら「うざい」とか言って嫌われるんでしょうが、それが憐れにも可愛らしくも見えるんでしょう。

見崎　若くして子どもを中絶して精神的にも弱っている女性なので〈何度も愛してるって聞〉いてくるのかもしれません。〈何度も愛してるって聞〉かれる男は「うるせぇなぁ」と思いつつも話を合わせるためにする返事が〈I love you〉という繰り返しなのだ、と思えるんですね。「ねぇ、私のこと愛してる」って聞くから「愛してるよ」って答える。相槌です。こういう〈I love you〉はラブソングの〈I love you〉なのか。先に〈I love you〉という文が冒頭に置かれているから、男性から〈I love you〉と言ったかのように聞こえますが、どうも女性が何度も「私のこと愛してる」って聞いてくることに対する応答なんですね。

永田　〈何度も愛してるって聞くおまえは　この愛なしでは生きてさえゆけないと〉というのは演歌みたいですね。尾崎が「I LOVE YOU」を作る少し前に、山本譲二の「みちのくひとり旅」（作詞、市場馨、一九八〇年）という歌が大ヒットしていました。〈ここでいっしょに死ねたらいいと　すがる涙のいじらしさ／その場しのぎのなぐさめ云って　みちのくひとり旅〉という内容です。マチズモな歌詞で辟易するんですけど、どことなく似てませんか。もう生きていけない死のう、とすがってくる女に〈その場しのぎのなぐさめ〉を言うんですが、何を言ったんだろう。「愛してるから」とでも言ったのかな。それは〈I love you〉ですよね。

見崎　この部分は表現も演歌に引きずられているように思えますけど、演歌のように力んだりこぶしをまわさずに澄んだ声で歌うから気がつかない。

永田　ラブソングらしくないというのが一番出ているのが、〈悲しい歌に愛がしらけてしまわぬ様に〉というところで、〈悲しい歌〉ごときで〈しらけてしま〉うような脆弱な愛なのかと。このフレーズ、歌の中で三回も繰り返されますからね。よほど〈しらけ〉やすい状態になっているんです。

見崎　二人の愛は破綻寸前なので、関係が終わらないように〈きつく躰　抱きしめ〉あったりしてなんとか盛り上げようとしているのだけれど、たまたま流れてきた歌を耳にするようなちょっとしたきっかけで〈しらけ〉てしまう。〈しらけ〉るというのは、夢中の愛という魔法が解けることです。シラケるときというのは、ノリによって目をそらしていたものを再び直視させられるときですね。〈悲しい歌〉によって、自

分たちのことが見透かされているように感じたのでしょう。

永田　先ほどの秘密の保持もそうですが、この二人の愛は、いろんな障壁によって成就が困難になっている愛です。ふつうに考えると、苦境に耐えられるのは、そうまでしてもこの愛が必要だからであるということなんでしょうが、逆に、苦境が愛を捨てさせないということもありうる。そうまでして耐えてきたのだから、価値あるものに違いないということで、二人の関係に縛り付けられてしまう。サンクコストにとらわれて合理的に判断できなくなる。好きじゃなくなっても離れられない。

見崎　ロミオとジュリエットのように、恋愛の成就を阻むものがあるほうが愛が盛り上がると言います。壁を乗り越える努力を、愛の強さと勘違いしてしまうんですね。

「I LOVE YOU」の二人は、いろんなものを失うことで〈この部屋〉にたどりついています。いろんなものを失いながらも最後に残されたものが〈この愛〉です。だから〈おまえ〉は〈この愛なしでは生きてさえゆけない〉と言うわけです。でも、その最後に残された愛ですら、〈悲しい歌〉によって〈しらけ〉たものに変えられようとしている。〈この愛〉がなくなると、魔法が解けるように何も残らなくなってしまう。きわどい状態にいるのです。

同じ追い詰められた生活でも、それがロマンチックに見えるか、たんに苦しいだけのものなのかは、「ノリ／シラケ」のどちらの目で世界を見るかという解釈の違いです。この歌の場合は、もうしばらくは覚めた状態に戻りたくないということで、〈悲しい歌〉を拒否したり、〈I love you〉という呪文のような囁きで魔法が解けないようにしているのです。女性が「愛してる？」って聞くことに対して「愛してるよ」と答えるわけですから、〈I love you〉という言葉は、その人との対幻想を維持するための方便のようなものですよ。関係維持のための間に合わせの言葉にすぎないのであって、もっと他の言葉が、この歌を芯のところで支えているんです。例えば、〈優しさを持ちより〉というフレーズなんかは、歌全体を悲劇から救う言葉になっていると思います。

先ほど永田さんは、〈優しさを持ちより〉について、愛がないから代替の〈優しさ〉をしぼりだしているとおっしゃいましたが、まさにそうなんですよ。代わりのものがあるから救われるんです。

〈優しさを持ちより〉というのはこの歌詞のなかでいちばん暖かみのある言葉です。それは歌詞全体の中で見るとよくわかります。この歌は後ろ向きの言葉が多いんですね。〈聞きたくない〉〈許された恋じゃない〉〈辿り着けない〉〈生きてさえゆけない〉というように否定の〈ない〉が繰り返されています。〈悲しい歌〉〈逃れ逃れ〉〈捨て猫〉〈落葉〉

CamScannerでスキャン

〈空き箱〉〈きしむ〉〈しらけ〉〈若すぎる〉〈触れられぬ秘密〉〈傷つく〉などといったネガティブなイメージの言葉が詰め込まれています。

永田　言われてみれば多いですね。なんだか、とっても暗い歌なんですね。

見崎　〈何度も愛してるって聞く〉のは不確実さにおびえていることです。〈きつく躰抱きしめあ〉うのは、厳しい現実に対抗するためにお互いの存在が必要だということです。〈何度も〉とか〈きつく〉とか、過剰であることが示されることとよって、不安定な状態にいることがわかります。〈それからまた二人は目を閉じるよ〉というのは、抱きあったあと安心して眠るということもありますが、現実の不都合な情報を遮断して自分の世界に引きこもることでもあります。〈目を閉じる〉のは象徴的な死を意味します。もう現実に抵抗することは諦めているんですね。

　この歌は陰気な感じのする言葉で満たされているわけですが、その中でほっと一息つけるのが〈優しさを持ちより〉というフレーズなんです。二人がそれぞれかろうじて残っている〈優しさ〉を相手のために心の奥から見つけ出してきてそっと差し出す。持ちよる、という表現がいいんですね。押しつけがましくない。このフレーズがあるから歌全体の暗さがやわらいでいます。

永田　〈優しさを持ちよ〉るのは〈きしむベッドの上〉ですね。ベッドの上で欲望をぶつけあうのではなく〈優しさを持ちよ〉るのだと。高校生が書く歌詞にしては老成しているというか、きれいごとの感じがするんですが、これは情事に及んでいるということですよね。そうすると、二番の歌詞で〈ひとつに重なり生きてゆく恋を　夢見て〉いるという部分と矛盾しませんか。もうすでに〈ひとつに重な〉っているわけですよね。

見崎　〈ひとつに重なり〉というのが体を重ねるといった意味でならそうなんですが、〈ひとつに重なり生きてゆく〉とあるので、一時的に一緒にいたいということではなく、長い時間一緒にいたいということで、結婚したいということを遠回しに言っているのだと思います。

永田　結婚という制度的なものに支えられないと関係が持続しないのかな。

見崎　先ほど、秘密は二人の関係を維持するのに役立つと言いましたが、それはやはり排他性の上に成り立つ関係ですから息苦しいですね。結婚という制度にのっかってしまえば、

愛しているから一緒にいるのではなく結婚しているから一緒にいるということになります。結婚は愛のように気分の変動の影響を受けませんから安定しています。愛だけの関係は、絶えず関係の維持に気を使わないといけないのですが、結婚すると制度が手助けしてくれるので、そのぶんラクになれますね。

永田　これまで僕たちは、「I LOVE YOU」はラブソングらしくないという話をしてきたように思うんですけど、ファンの皆さんには意外だったのではないでしょうか。

見崎　ラブソングという枠内で解釈するなら、「I LOVE YOU」は終わりかけている愛を歌ったラブソングといえるかもしれません。この歌の原型となる詩は創作ノートにいくつかあって、その中のひとつは現行の「I LOVE YOU」と少ししか違わないのですが、その終結部はこうなっています。

「恋の終着駅にたどりついたら／悲しいくらいに大人になりました／I Love You／かわってゆくことさえも／気づかぬまま／I Love You／それとも　もえつきたの／愛しすぎて[8]」

　この歌が終わりかけの愛という発想で書かれたことがわかります。「恋の終着駅にたどりついた」わけですから。

永田　「I LOVE YOU」が歌として完成するまでにいろんなバージョンがあったんですね。メロドラマふうな言葉が整理されていったのがわかります。

「OH MY LITTLE GIRL」との比較

見崎　「I LOVE YOU」と似た感じの「OH MY LITTLE GIRL」についても簡単にふれておきたいと思います。この歌は尾崎のシングルで一番売れた曲です。もともと「I LOVE YOU」と同じファースト・アルバムに収録されていましたが、一九九四年にテレビドラマ『この世の果て』の主題歌に使われてシングルカットされ、それが売れたのです。ドラマは野島伸司脚本で、暗さばかりが目立つ退屈なものでしたけれど。

　この歌ができたとき本人は「名曲だ」と言っていたそうです。晩年も、どうして「OH MY LITTLE GIRL」みたいな曲が書けないのか、ずっとこだわっていたほどです[9]。

永田　では、「OH MY LITTLE GIRL」を聞いてみましょう。

OH MY LITTLE GIRL

こんなにも騒がしい街並に　たたずむ君は
とても小さく　とっても寒がりで　泣きむしな女の子さ

CamScannerでスキャン

街角の Love Song　口ずさんで　ちょっぴりぼくに微笑
　みながら
凍えた躰　そっとすりよせて　君は口づけせがむんだ
Oh My Little Girl　暖めてあげよう
Oh My Little Girl　こんなにも愛してる
Oh My Little Girl　二人黄昏に　肩寄せ歩きながら
いつまでも　いつまでも　離れられないでいるよ

君の髪を　撫でながら　ぼんやりと君を見てるよ
甘えた声で　無邪気に笑う　ぼくの腕に包まれた君を
Oh My Little Girl　素敵な君だけを
Oh My Little Girl　こんなにも愛してる
Oh My Little Girl　冷たい風が　二人の躰すり抜け
いつまでも　いつまでも　離れられなくさせるよ

Oh My Little Girl　暖めてあげよう
Oh My Little Girl　こんなにも愛してる
Oh My Little Girl　二人黄昏に　肩寄せ歩きながら
いつまでも　いつまでも　離れないと誓うんだ

永田　戦後まもなくヒットした「上海帰りのリル」（作詞、東條寿三郎、一九五一年）という歌がありますね。戦前にヒットした「上海リル」のアンサーソングです。「上海帰りのリル」が大ヒットしたせいでリルものがいくつも作られました。このリルというのは人名ではなく、英語の little。「上海リル」は大人の女性ですから little girl ではなく、「いとしい人」という意味の little darling ですけども。

　リルを探して歩き〈ハマのキャバレーにいた〉と歌う「上海帰りのリル」は、ヨーコという娘を探して水商売の店を探して歩き〈ハマから流れて来た娘だね〉と歌う「港のヨーコ・ヨコハマ・ヨコスカ」（作詞、阿木燿子、一九七五年）にインスピレーションを与えていますね。男が探偵のように探すのですが、最後まですれ違うのがミステリーみたいです。

見崎　「ホステス探しもの」ですね。視点を逆転させた「昔の名前で出ています」（作詞、星野哲郎、一九七五年）も〈横浜の酒場〉に流れ着くのですが、この歌は「港のヨーコ」のアンサーソングかと思ったら、同じ年に少し早く出てるんです。小林旭の歌なので、各地の繁華街を渡り歩く女性は、女性版の「渡り鳥」なのかと思いました。この歌は、〈あなたがさがして　くれるのを待つわ〉と歌っていて、苦界に身を落としているのを救ってくれということでしょうが、男の願望が多分に入っていると思います。

　鼠先輩の「六本木～GIROPPON～」（作詞、松嶋重、二〇〇八年）は面白い歌です。これも水商売の女性を探す歌で、探さ

CamScannerでスキャン

れる女性の視点から描いています。男は女性にたどりつくのですが、〈帰りなさい〉と追い払われます。女性のほうは昔の男になど探してもらいたくないんです。連絡をとらないのはそれなりの理由があるので、追いかけていってもいいことはない。早く諦めたほうがいい。よく言われるけど、男のほうが未練たらしいんですね。

　脱線しましたが、「OH MY LITTLE GIRL」では〈こんなにも騒がしい街並に　たたずむ君は〉とあるように、街角にリルを見つけ出しています。リトルガールはそのへんにはいない。探さないと見つからない神秘性のある存在なんです。でも案外世俗の中にいる。世俗の中に隠れて棲む聖なる存在です。

永田　妖精みたいですね。

見崎　尾崎の他の歌でもリトルガールは使われています。「ハイスクール Rock'n' Roll」には〈セーラー服の Little girl〉とありますが、これなんかも小さくて可愛い女の子といった感じですね。中高生くらいはリトルガールの範疇に入るんでしょう。

「OH MY LITTLE GIRL」ではその女性のことを〈とても小さ〉いと形容しています。年齢的にも幼いけれど、身体的な小柄さも強調されています。この小ささというのは、〈騒がしい街並に　たたずむ君は　とても小さく〉とあるように、街の大きさ騒がしさに比べて小さく見えるということです。社会に対する少女の無力さですね。〈ぼくの腕に包まれた君〉という表現もあって、これも小ささを表しています。男性が守ってあげたくなる存在です。

〈街角の Love Song 口ずさんで〉とあります。この女の子は街角に流れている歌を口ずさんでいます。この子も街の風景を構成する一部なんですね。街の中からぽっと生み出されたような子です。そういう子とつきあうということは、〈僕〉は街の精霊とつきあっているようなものです。

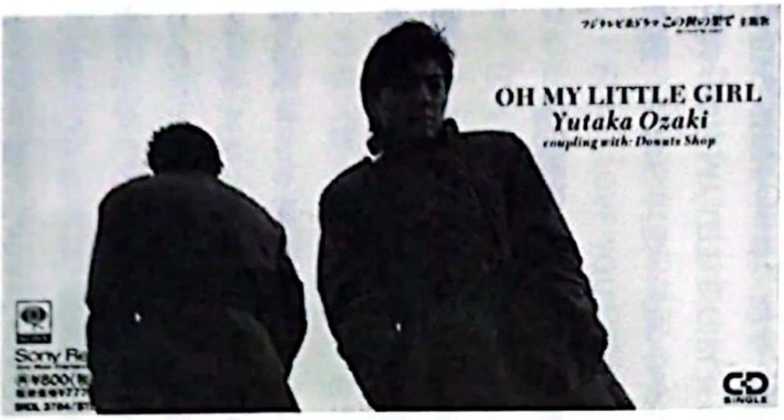
永田　街の中にいても汚(けが)れた感じはありませんね。

見崎　尾崎の初期の歌には女性を〈子猫〉に喩えているものがいくつかあると先ほど言いました。「群衆の中の猫」の〈群衆にまぎれ込んだ子猫の様に　傷ついて露頭　さまよい続けているなら〉というのは、「OH MY LITTLE GIRL」の〈こんなにも騒がしい街並に　たたずむ君は／とても小さくとっても寒がりで〉とどことなく似ています。「群衆の中の猫」では〈愛だけたよりに　雑踏の中に君を探している〉とありますから、これも人の群れの中に消えてしまいそうな「女性探し」の歌なんですね。

「OH MY LITTLE GIRL」には〈子猫〉こそ出てきませんが、相手の女性のことを、〈凍えた躰そっとすりよせて〉くると

CamScannerでスキャン

か、〈君の髪を撫でながら〉など、まるで子猫を相手にしているかのように描写しています。子猫もリトルガールも似たようなものなんですね。庇護の対象です。この子についてはいろいろ描写されていますが、ちょっぴり微笑むとか無邪気に笑うとか受動的な感じで、可愛らしいけどお人形のような存在にとどまっています。男は相手を庇護しつつ、癒やされてもいるんですね。



「OH MY LITTLE GIRL」（CBSソニー）

尾崎の歌に出てくる女性というのは、実はどれもあまり主体性がないんです。自立して動き出すような女性というのはあまりいない。しいていえば「ダンスホール」くらいでしょうか、他者としての個性的な女性が描かれているのは。ほとんどの場合、女性は見られる存在である客体に甘んじています。「OH MY LITTLE GIRL」も男に都合のよい女性ですね。歯向かってきそうな気配はありません。

人間の体格的な性差は、女性の方が男性より小さいものですが、この歌の女の子は〈とても小さく〉とありますから、同性の標準よりさらに小さいということですね。男女の体格差に加え、同性の中での比較においても小さい印象です。女性が小さく可愛らしい存在であることが強調されると、相対的に男性のほうは子どもを見る親のような頼もしさを獲得します。ここまで非対称な関係は「I LOVE YOU」にはありません。

「OH MY LITTLE GIRL」では〈ぼくの腕に包まれた君〉とあるように、「男／女」は「包む／包まれる」関係です。女は男の腕の中にすっぽり入ってしまう。これは女性が小さいからできることです。身体の大小関係が「保護／被保護」の関係になる。男と女の対等な関係というより、親と子どもの関係みたいになっている。先ほども言いましたが、〈君の髪を撫でながら〉というのも、子どもの頭を撫でているみたいです。これに比べたら「I LOVE YOU」は、お互いに〈抱きしめあ〉うので、対等な関係に近い。

「OH MY LITTLE GIRL」の女性は〈とても小さく　とっても寒がり〉で〈凍えた躰〉をしています。小さい体だから凍えやすいのですね。体表面積と体重の関係、二乗三乗則ですよ。他方、男性の方はそんな女性を〈暖めてあげよう〉と言います。〈肩寄せ歩きながら〉〈いつまでも離れられないでいる〉

など、一緒にいるということが強調されていますが、二人が一緒にいる理由は、男性が女性を寒さから守るためにも必要なんです。もちろんこの寒さとか暖めるというのは文字どおりのことではなく、愛という言葉を使わないための修辞技法なんですが、二人が一緒にいなければならない理由として彼女の小ささや寒さを使っているのです。

永田　「OH MY LITTLE GIRL」と「I LOVE YOU」は何となく似ているように思っていましたが、違うんですね。

恋愛の始まり、恋愛の終わり

見崎　両者の比較をもう少し続けてみましょう。大雑把に言えば「OH MY LITTLE GIRL」のほうは素朴で、まだ恋愛の入り口の段階ですね。だから明るさがあり、素直に〈愛してる〉と言えている。彼女は、歌を口ずさんだり、微笑んだり、体をすりよせてきたり、口づけをせがんだりと身体を持った具体的存在として描かれます。二人は肩寄せあったり、髪を撫でてやったりと映像的に理解しやすい。

一方、「I LOVE YOU」のほうは、素朴な段階をとおりこし、事情が込み入っていて、恋愛の末期に近く、行き詰まっている状態です。〈I love you〉とは言っているものの、愛してるという意味であるというより、関係を取り繕う呪文のように聞こえます。相手女性の姿形の描写はなく、声だけが漂っています。

場所としては、街の中を歩いている「OH MY LITTLE GIRL」は、二人の関係もあけすけでわかりやすい。一方、「I LOVE YOU」は部屋に閉じこもって、秘密を抱えています。

「OH MY LITTLE GIRL」はラブソングを口ずさみ楽しげですが、「I LOVE YOU」のほうは〈悲しい歌聞きたくない〉と歌を拒んでいます。

それは身体の接触の仕方にも表れていて、「OH MY LITTLE GIRL」では〈ぼくの腕に包まれた君〉とあって、ゆったり包まれた安らぎを感じられますし、〈髪を撫でて〉るというのは毛づくろいですから、安心感が得られる動物的な接触です。他方、「I LOVE YOU」は〈きつく躰抱きしめあえば〉と苦しそうで、余裕がありません。

永田　見崎さんとしては「I LOVE YOU」と「OH MY LITTLE GIRL」のどちらが好みですか。

見崎　「OH MY LITTLE GIRL」は、二番の歌詞になると書くネタが尽きたかのようにまどろんだ内容になっています。一方、「I LOVE YOU」のほうは二人の関係に秘密を持ち込んで複雑なものに見せようとしています。「深み」という点では「I LOVE YOU」のほうが深みがあり、「OH MY LITTLE GIRL」は

CamScannerでスキャン

お気楽であるように見えます。でも「深み」がある歌詞がいいのかというと、そういうこともできない。「深み」というのは「いかにも」なものですからね。むしろ「軽み」の中にある見逃しやすい微妙な変化点のほうにひっかかります。

「OH MY LITTLE GIRL」は、街角にたたずんでいる君を遠くから見ているところから始まり、二人が次第に接近し、体を密着させあい、もう離れないと言って終わります。歌が進むにつれて二人は磁石が吸い寄せられるように接近していく。はかなげな女の子に、それに見合った庇護者が現れて聞き手は安心する。二人は放っておいても一緒にいるでしょう。二人をしりぞけあう力は何もありません。

一方、「I LOVE YOU」のほうはきつく抱きしめあっていなければ、つながりがほどけてしまいそうな不安に怯えています。「OH MY LITTLE GIRL」では、〈君〉を腕に抱きながら〈ぼく〉は〈ぼんやりと君を見てる〉んですね。〈ぼんやり〉していても大丈夫。女の子は逃げて行かない。

この〈ぼんやり〉というのは歌詞を理解するのに聞き逃せない言葉です。〈ぼんやり〉というのはいい意味では使われません。

永田　ぼんやりするな、と注意されますね。芥川の「ぼんやりした不安」というのもありました。不安でさえはっきりとした輪郭をもっていたほうが対処しやすい。はっきりしてたら不安ではなく危機ですけど。

見崎　だから歌詞の書き手がどのていど注意深くこの〈ぼんやり〉という言葉を選んでここに置いたかはわかりませんが、この言葉があることによって、聞き手はこの二人の関係が不安定なものに転じる予兆をそこに読みとることになるんです。

永田　あまりに幸せで何も考えず放心していたということはありませんか。

見崎　そうなると、そこが二人の関係の絶頂ということで、あとは坂を転がり落ちてゆくばかりですね。〈ぼんやり〉というのは油断しすぎですからね。幸福感というより「虚ろさ」を感じさせます。何も考えずに一緒にいられる関係というのは理想ですが、そういう時間はいつまでも続かないだろうという危うさをはらんでいます。〈ぼんやり〉という言葉にはそういう不穏さも忍び込んでいます。感覚がにぶくなって幸福と不安のどちらも意味している多義的な言葉です。そういう言葉がこの一点にさりげなく置かれていて解釈を開かせているという点で、「OH MY LITTLE GIRL」は興味深いですね。

二　過渡期のエネルギー「十七歳の地図」
――半分大人には世の中がどう見えるか？

――ブログ。ウェブログ（Weblog）の略で、自分の意見や感想を日記風に記して、それに対する感想などを閲覧者が自由にコメントできる形式のWebサイトのこと。
（ASCII.jpデジタル用語辞典より抜粋）

ブログ「ウェブの破片」

□□□ブログ記事□□□

2010.11.29　子ども時代の終わり

僕は十七歳だ。それが人生で一番美しい年齢だなどとは誰にも言わせまい。学校では話ができる友人がいないし、家では両親が喧嘩ばかりしている。僕はいつも一人ぼっちだ。

そんなときネットで尾崎の「十七歳の地図」を見つけた。同じ十七歳の歌でも南沙織のそれは海辺で男女がはしゃいで、〈私は今生きている〉なんてリア充ぶりを見せつけている昭和のファンタジーだ。

だが尾崎の十七歳はヤバい。テンションの高い曲と叫ぶようなボーカルに鬼気迫るものを感じた。歌詞にも引き込まれた。仲間とつるんでいるように見えるけど、実は孤独で繊細だ。今の僕もちょうどこの歌にあるように〈人波の中をかきわけ　壁づたいに歩〉いているような、何かに押しつぶされまいとして必死に生きている。

十七歳というのは中途半端な年齢だ。二〇歳ほどの節目感はない。児童福祉法では、十八歳未満はまだ子どものうちだ。十七歳は、子どもではなくなるすぐ手前にさしかかっている。「十七歳の地図」は、大人と子どもの中間という曖昧な領域でいかに人は鬱屈しているか、そしてそこから脱出できるだろうか、という精神のあがきを歌っている。

CamScannerでスキャン

十七歳の地図

十七のしゃがれたブルースを聞きながら
夢見がちな俺はセンチなため息をついている
たいしていい事あるわけじゃないだろう
一時の笑顔を疲れも知らず探し回ってる
バカ騒ぎしてる　街角の俺達の
かたくなな心と黒い瞳には寂しい影が
喧嘩にナンパ　愚痴でもこぼせば皆同じさ
うずうずした気持で踊り続け　汗まみれになれ
くわえ煙草の Seventeen's map

街角では少女が自分を売りながら
あぶく銭のために何でもやってるけど
夢を失い　愛をもて遊ぶ　あの子忘れちまった
心をいつでも輝かしてなくちゃならないってことを
少しずつ色んな意味が解りかけてるけど
決して授業で教わったことなんかじゃない
口うるさい大人達のルーズな生活に縛られても
素敵な夢を忘れやしないよ

人波の中をかきわけ　壁づたいに歩けば
すみからすみはいつくばり　強く生きなきゃと思うんだ
ちっぽけな俺の心に　空っ風が吹いてくる
歩道橋の上　振り返り　焼けつくような夕陽が
今　心の地図の上で　起こる全ての出来事を照らすよ
Seventeen's map

電車の中　押しあう人の背中にいくつものドラマを感じて
親の背中にひたむきさを感じて　このごろふと涙こぼした
半分大人の Seventeen's map
何のために生きてるのか解らなくなるよ
手を差しのべて　おまえを求めないさ　この街
どんな生き方になるにしても
自分を捨てやしないよ

人波の中をかきわけ　壁づたいに歩けば
しがらみのこの街だから　強く生きなきゃと思うんだ
ちっぽけな俺の心に　空っ風が吹いてくる
歩道橋の上　振り返り　焼けつく様な夕陽が
今　心の地図の上で　起こる全ての出来事を照らすよ
Seventeen's map

CamScannerでスキャン

多感な時期にそんなパンチのある歌詞が書けるだろうか。なかなか若い人が作った詞を歌うのが一番だ。自分で作詞したほうがいいのでは。そういう思いもあるのかもしれない。

このタイトルは小説のタイトルそのままだ。中上健次の「十九歳の地図」という小説をもとにしているらしい。「十九歳の地図」は一九七九年に映画にもなっている。新聞配達をしている十九歳の少年がいろいろな家を見ながら自分の地図を作っていくという話だ。わたしも若い頃は新聞配達をした。若者にはよくある話だ。そうならなくなるという思いがあるのかもしれないような気がする。尾崎豊にとってもスケールが小さい。どうも歌とはかなり違う。

「十七歳」を歌詞サイトで調べたら、タイトルに「十七歳」とか「17」とつく歌はいくつもあった。大人になる手前での揺れ動きやすい不安定な年齢だから、歌にしやすいのだろうか。十六歳以下のタイトルも、16 15 14 13 12と調べていったらどれも歌にあった。ただ、十三歳あたりは少ない。やはり歌になるのは、思春期になって異性を強烈に意識すること。学校や親の言いなりになるのではなく、ある程度自分の意志を持ってからなのだろう。

十代から「31」まで調べたが、「32」以上はなかった。歌には

国語の授業で「書く時の心構え」という言葉を習ったが、それを真似るなら「十七歳で書く時の心構え」というのが尾崎の心構えだ。

・コメント　3件

2010.12.2 【ミオクン】

面白く読ませていただきました。知ってる範囲で付け加えますと、CBS・ソニーで尾崎を担当した音楽ディレクターの須藤晃氏が「十七歳の地図」というタイトルでアルバムを出したいと言って、それに応えて書いてきたのがこの歌です。「十七歳の地図」というタイトルは、お調べのように、中上健次に「十九歳の地図」という小説があって、主人公の新聞配達の少年と尾崎の姿がダブったからです。須藤氏が「尾崎豊が伝えたかったこと」という本で書いています。二九頁。尾崎もアルバイトで新聞配達をやっていたことがあります。「十九歳の地図」の「地図」は恨みでできた地図ですからちょっとエグいですけど、「十七歳」のほうは精神的なものの配置が俯瞰できる「地図」ということでしょう。

2010.12.3 【ほった】

ご教示ありがとうございます。

2010.12.3 【ミキプン】

歩道橋の上で夕陽を見るという印象的なシーンも須藤さんとの会話の中で得たもののようです。須藤さんが仕事帰りに歩道橋の上でぼんやり夕陽を見ていたら涙が出てきたという話を尾崎にしたあとで書いてきた歌だそうです。

あんまりこういうことを書くと、若者の感性で書かれたと思っていた歌詞が実は大人のアドバイスに大きく左右されていたとわかって幻滅してしまいそうですが、歌詞に直接手を入れたものではないようです。尾崎が書いてきた「十七歳の地図」について須藤さんは、「今まで世の中に出ていた音楽、歌とは明らかに違った言葉の表現、リズム、メロディーが存在していた。すごい才能だと素直に思った」と書いています[1]。具体的な言葉の使い方というのは、やはり独特のものがあったのだと思います。

□□□ブログ記事□□□

2015.11.29　しゃがれたブルースの意味

五年前に書き始めたブログは一日だけでやめてしまった。両親が離婚してそれどころではなくなったからだ。大学に行く学費は親父が出してくれたので、なんとか進学することができた。

もう二二歳になってしまったが、さいわいなことにまだブログが残っていたので、「十七歳の地図」の続きを書いてみたい。就職もかなわず大学院に行くことになったが（しかも日本文学）、その後はどうなるんだろうか。「二二歳の地図」なんていうものはない。もう、地図に頼る年齢ではないからだ。

以前聞いた「十七歳の地図」をきっかけに尾崎豊に興味を持ったので、アルバムをすべて入手し繰り返し聞いた。全部で六作しかないからたいした量ではない。尾崎豊に関する本も何冊か読んだ。前よりは知識もアップしているはずなので、どんなものが書けるか自分でもわからないけど書き進めてみよう。この歌は何度も聞いた歌だが、耳から入ってきた言葉と、歌詞を目で読むのとでは、受け取り方がかなり異なることに我ながら驚いた。

これからの一年は、尾崎の生誕五〇周年ということで、メディアでもそこそこ尾崎の名前を目にすることになるだろう。僕のブログも多少は注目されるかもしれない。

〈十七のしゃがれたブルースを聞きながら／夢見がちな俺はセンチなため息をついている〉

情報量の多い一文である。〈ブルースを聞きながら〉〈ため息をついている〉のであるが、そのブルースの歌い手は十七歳なのにしゃがれ声であるという。

〈しゃがれ〉声でブルースを歌う人物と、その聞き手であり

〈ため息〉をつく〈俺〉は、どこか同じ人物に重なる。哀愁のあるブルースと憂鬱な溜息は近いものがある。ブルースというのは溜息のような歌だといってもいいだろうし、〈俺〉のはればれとしない気持ちは〈しゃがれたブルース〉に代弁されているのかもしれない。この二人は、歌う者、聞く者と立場は別々ではあるが、一人の人物の異なる役割の分身なのだと考えることができる。

デモテープなどを音源にし、尾崎の没後に発表されたアルバム『誕生』に収録された「Street Blues」は、「十七歳の地図」と歌詞が一部共通している。〈そんなにいいこと　あるわけじゃないけど〉〈バカ騒ぎ〉〈喧嘩にナンパ　愚痴でもこぼして〉〈うずうず〉〈ぶっとおし踊れ〉〈街角やまない人のざわめき〉などがそうだ。「Street Blues」にも批判精神はみられるものの、ヤケ気味になって街で遊んでいる様子が野暮ったい言葉でどぎつい調子で書かれている。

「十七歳の地図」は「Street Blues」を洗練させ、街で遊ぶだけでは満たされない寂しい心情をしっかり書き込んで立体的な若者像に仕上げている。「Street Blues」がその歌詞にあるような〈のら犬〉の低い目線で世界を見ているとしたら、「十七歳の地図」は、地図をみるような俯瞰的な位置から世界を見ている。そういう意味では「十七歳の地図」というテーマを与えられたことは作品を大きく成長させることになった。

さて、十七歳なのに、どうして〈しゃがれ〉声をしているのだろうか。歌いすぎて声が枯れたということなのか。それだけではあるまい。一般的に、しわがれ声は老人のものであり、十七歳の張りのある澄んだ声とは対照的だ。十七歳なのに〈しゃがれたブルース〉を歌う人は、老いと若さという両面を持っている。老人の見識と若者の行動力という両面である。

この二重性はこの歌詞全体に通底している。あとでみるが、〈俺〉も決して〈喧嘩にナンパ〉の軽いばかりの人間ではない。見かけの印象のほかに別の側面をもつ深みのある存在である。それが冒頭で予告されているのだ。この深みがなければ、二番の歌詞で、大人の背中に〈ひたむきさ〉を見出すことはできなかっただろう。それは他者に、見かけを超えたものを読み取るシーンである。子どもは表面しか見ない。大人はその奥を読む。そういう外見の奥を読み取る能力のある人間なのだ。

〈俺〉は〈夢見がち〉な人間であるという。〈センチ〉であることと〈夢見がち〉であることとはセットである。〈夢見がち〉で空想がふくらんでいるぶん現実がくすんで見える。その落差が〈センチなため息〉を生む。溜息を言葉にしたのが続く歌詞で、〈たいしていい事あるわけじゃないだろう〉と訳知り顔でつぶやく。

総じて、自分を客観的にモニターした見方をしている。そ

れが〈夢見がち〉〈センチなため息〉といったいくぶんシニカルな言葉の選択につながっている。十七歳というのは活動的で向こう見ずな年齢のはずだが、この年齢のそうした大胆さがフィーチャーされるのではなく、まずは内面に根拠をもつ言葉が重視される。

ブルースというのは憂いを帯びた音楽である。冒頭の歌詞だけを見ると憂鬱なメロディが流れてきそうだが、曲はそれを裏切って終止テンパった感じが続いている。

ディレクターの須藤晃は、最初のころ、尾崎が書いてくる歌詞や曲について議論しては質を高めていったという。長い詩を削って歌詞へと凝縮し、「メロディーのほうも、彼の作ってきたものを倍のテンポに変えてみると、全然ちがったものになったりするんです。もっと、鋭角的というのかな。最初のレコーディングのとき、あいつはスタジオで狂喜した。「これだ、これだよ」って」(2)と、言っている。また、別のところで須藤は、「十七歳の地図」は「最初、カントリーみたいな曲だった」という。アレンジャーの西本明への発注のイメージは、ブルース・スプリングスティーンの「明日なき暴走」。のってきた尾崎は出だしから一オクターブ高く歌ったという。(3)

「十七歳の地図／OH MY LITTLE GIRL」(CBSソニー)

その西本は、山下悦子との対談でこう言っている。ファースト・アルバム『十七歳の地図』は、「曲によっては、アレンジの段階でテンポやリズムのパターンを変えたりするし、(略)デモ・テープのものとできあがったものというのは全然違うものというか、核心は同じなんですけど、それに付随する印象はまるで違うもの」になった。ただしメロディーを変えることは一切なかったという。(1)

一枚めのアルバムは、骨格の部分は本人が出してきたものが尊重されていたとしても、それが肉付けされていくときに、周囲の人たちの意見がかなり反映されたものになったようだ。この「十七歳の地図」という歌も、当初は〈しゃがれたブルース〉〈センチなため息〉といった歌詞にふさわしい、もっとゆっくりとした曲だったのだろう。それが痕跡として歌詞に残っているのだ。

▽コメント　2件

2015.11.29　[ミキブン]

ブログを再開されたんですね。更新情報の通知設定をしておいたのでわかりました。穿った見方で面白いと思います。

最後までたどりつきますよう期待しています。

〈十七のしゃがれたブルース〉にひっかかりがあったようですね。尾崎の創作ノートに「十七歳の地図」の原型となる詩があり、そこでは「町のしゃがれた　ブルースを聞きながら／おれは　線路の下を　くぐりぬけ」とあります。[3] ここにある「町のしゃがれた　ブルース」を〈十七のしゃがれたブルース〉に変えたことで、複雑な解釈が必要となる歌詞になってしまったんですね。

ところでこの「町のしゃがれた　ブルース」ってどんな歌なんでしょう。「線路の下を　くぐりぬけ」とありますから高架下を歩いていたんでしょうね。電車が通る音がさぞうるさかっただろうと思います。「町のしゃがれた　ブルース」というのは、ある特定の楽曲のことではなく、町がたてる音、電車が通るときの音のような町のサウンド・スケープのことではないでしょうか。

2015.11.30 [ぼった]

「十七歳の地図」が、「町のしゃがれた　ブルースを聞きながら／おれは　線路の下を　くぐりぬけ」という歌詞でも面白かったと思います。「線路の下を　くぐりぬけ」という切り取り方は絵として面白いです。この歌はおしまいのところで「歩道橋の上で振り返る」となっていますから、最初と最後が絵的に対照的になります。下と上、くぐりぬけると振り返る、ですからね。それだと構図が綺麗すぎますか。

□□□ブログ記事□□□

2015.11.30 若者のエネルギーのゆくえ

僕は人からマジメなのか不マジメなのかわからないと言われることがある。妙に倫理的なことを言うかと思えば、反社会的なことも言うらしい。僕としては、他人に迷惑をかけるものをなくしたいことで一貫している。社会も人に迷惑をかけることがある。だから反社会的なことを言ってしまうことがあるのだろう。

尾崎の歌を読んでみたい。

〈たいしていい事あるわけじゃないだろう／一時の笑顔を疲れも知らず探し回ってる〉

十七歳という若さは相反する半面が共存している。ブルースのような憂鬱な部分と、ロックのように疲れも知らずにバカ騒ぎするエネルギッシュな部分である。当初、尾崎が作った曲がゆっくりしたものだったとしたら、それはテンポを早められロックとして解釈しなおされたことになる。歌詞も、沈鬱かと思ったらパワフルという、両面のトーンをあわせ持っている。

〈バカ騒ぎしてる　街角の俺達の／かたくなな心と黒い瞳には寂しい影が／喧嘩にナンパ　愚痴でもこぼせば皆同じさ／うずうずした気持で踊り続け　汗まみれになれ〉

　これまでのところ、〈俺〉がどこにいるのか、実はよくわからなかった。だがここで、どうやら街なかであることがわかる。喫茶店で流れている〈ブルース〉を聞いていたのか、あるいは部屋で聞いていて街へ出てきたのか、それはわからない。だがここから舞台が鮮明になる。ストリート、ディスコ、電車の中、歩道橋の上など、街を構成する場所を次々と移動してゆく。

　歌詞は〈バカ騒ぎ〉の調子に染まるのではなく、〈バカ騒ぎ〉しているけれど俺達は〈かたくなな心と黒い瞳には寂しい影が〉あると、ここでも沈鬱さとセットである。〈バカ騒ぎ〉は表層においてそう見えるだけで、根本には、〈たいしていい事あるわけじゃない〉という気持ちがあるからだ。〈俺達〉は陰と陽の二面性を同時に抱え込んでいる。ふさぎこむかと見えて行動的、楽しそうに見えて寂しさを宿している。〈喧嘩にナンパ〉というのは青少年の性と暴力である。その点では解放されているけれど、こぼしたくなる〈愚痴〉もあって、全てがやりたい放題ではない。〈愚痴〉というのは、学校がつまらないとか、大人が頭にくるとかいった不平だろう。性と暴力を指向し、不満をたれるのは〈皆同じ〉なのである。〈皆同じ〉であることはいつも確認し合わねばならない。というのも、それぞれの〈かたくなな心〉は閉ざされているので、〈俺達〉は〈皆同じ〉かどうかわからないからだ。〈かたくなな心〉は大人に対して閉ざされているばかりでなく、仲間に対しても常に働きかけがなければ閉ざされてしまうのだ。

　この歌では、個人の違いは、〈うずうずした気持で踊り続け　汗まみれになれ〉というように集団へと溶融される。〈うずうず〉というのは、何かをしたくてじっとしていられないことだ。この〈うずうず〉は、もとは「Street Blues」の〈女達はさっきからうずうず　ずっとまってるぜ　早く慰めてやれよ〉という少々下品な歌詞を流用したものだろう。それをここでは、性的なニュアンスを含みつつも、溜まった鬱憤を晴らしたいのにどうしたらよいかわからぬもどかしさを表す擬態語として用いている。〈踊り続け汗まみれ〉になることで、『ちびくろサンボ』の溶けてバターになったトラのように、一体感を獲得する。これはインターコースの比喩にもとれる。

〈踊り続け〉ることは、暴発しそうになる若者のエネルギーを浪費し消尽させようとするものでもある。ここでは「卒業」のように、校舎の窓ガラスを割ろうとする憤懣へと蓄積されるべきパワーが、〈踊り〉によって燃やし尽くされている。

〈俺〉のように内省的に自分を捉えるのは、〈俺〉の仲間たちには難しいだろう。対自的な〈俺〉と即自的な仲間連中と

CamScannerでスキャン

では、意識のあり方が違うのだ。歌詞の後半では、〈俺〉一人の行動が描かれるようになる。

▽コメント　2件

2015.11.30　【ミキプン】

この部分の歌詞は、陰陽がめまぐるしく反転して、一貫性という観点からは、いくぶん粗雑になっているようにさえ見えます。それを内面と表層の位相の違いとして解釈されているようです。両者はラストシーンで融合します。

この歌で一番大きな転換は、歩道橋の上で夕陽を浴びるというささやかなきっかけによって、自分の人生を見つめなおす回心のような心的高揚が得られるところでしょうか。ちっぽけな俺の心と、日没まぎわのでっかい太陽。歩道橋の上で振り返るという仕草が、まさに「切り替え」の比喩になっています。

この歌は起承転結のような構造になっていて、

起……溜息をつく憂鬱な俺
承……街に出て発散
転……人波に分け入る
結……歩道橋で夕陽を見る

というように分けてみるのも一つの見方だと思います。歌詞も物語性を帯びているものはこういうパターンになっても不思議ではありません。

この歌では、いろんな葛藤が描かれ、最後は歩道橋の上で夕陽を見るというかたちでカタルシスが得られているわけですが、他の歌では、例えば「15の夜」では煙草をふかして星空を見ることで充実感を得ることがいわば小さな解決になっていますし、「僕が僕であるために」は、歌で街を浄化するともいうべきフレーズがそうでしょう。街という大きなものを一気に変えてゆくことはできないから、とりあえず自分ができるささやかなことを積み重ねていく。

一方で、「I LOVE YOU」にはそういう解決はなく二人が眠って終わり、「OH MY LITTLE GIRL」にはそもそも葛藤はありませんが二人の姿が黄昏に溶けるようにフェードアウトして終わります。「卒業」は〈この支配からの卒業〉と歌ってオチはついたと思いきや、そうじゃないんだ人生には本当の卒業なんてないんだ、きれいなオチはいらないんだとグダグダにしてしまいます。

一般的に、歌詞はたいてい最後にちょっと気の利いたことを言って終わりになります。これまでを総括してみたり、無理してポジティブな言葉を付け加えたりします。そうしないと終わった感じにならない、歌詞世界が閉じないからです。歌詞がどのように終わるかという観点からその歌を見ても面白いと思います。

2015.12.1 【ぼった】

ありがとうございます。どうなるか自分でも書いてみないとわかりませんが、いろんな観点で読んでみたいと思います。

ここまでの部分について補足しておくと、この歌詞は、とても自己批評力が強いということです。自分のことをそのまま出すのではなく、第三者の視点を意識している。自分の後ろにカメラを置いて、他人から見たらどう見えるかをいつも考えています。例えば、自分のことを〈夢見がち〉と揶揄したり、〈センチなため息〉をつくとかシニカルです。〈たいしていい事あるわけじゃない〉というのも身内のノリに水を差すような言い方ですし、〈バカ騒ぎしてる〉というのは空疎さをことさら強調しています。自分で自分を〈かたくな〉だとも言います。人は生きていくために自分を多少なりとも理想化するものですが、ここでは結構シビアな目を自分に向けるのです。ただ、このあと読んでいく歌詞はその批評力が他の人に向いていくことになり、同世代に対して辛辣になることもあります。

□□□ブログ記事□□□

2015.12.1　男性／女性の二項対立

俳句や短歌の添削本は面白い。音符に言葉をあてはめていく作詞も、俳句や短歌といった短詩型に似ているところがある。

今日読んでいた俳句の入門書では「太陽」と書いて「ひ」と読ませるようなルビは安易だからやめろと書いてあった。

Jポップでも奇妙なルビのつけ方をする場合があり、コントのネタにもされているが、漢字という表意文字を利用して意味を水増ししようとするのは、短い文字数でいい切らねばならない俳句から発達した技法なんだろう。

そのコントというのは、チョコレートプラネットのカラオケネタだ（『キングオブコント2014』TBS）。「ピエロンリー」という架空の懐メロを歌うという設定で、歌詞の〈右側〉という漢字に「君の横顔」とルビをふり、〈女〉という漢字に「ロンリー一人でも生きていける」、〈男〉には「ロンリー一人では生きていけない」とルビをふる。さらにエスカレートし、〈女〉を「愛しい天使はもういない」と読み、〈男〉を「僕はピエロなんだ」と読む、といった具合だ。歌は普通の長さなのに、歌詞の表記は「男女男女」というもので、そのギャップに大笑いした。

僕の父によれば、最近のコントは成熟していて、昔のような悪ふざけでは人は笑わず、言葉に鋭敏でなければ生き残れないそうだ。

「十七歳の地図」の続きを読んでみたい。

〈街角では少女が自分を売りながら／あぶく銭のために何で

もやってるけど／夢を失い　愛をもて遊ぶ　あの子忘れちまった／心をいつでも輝かしてなくちゃならないってことを〉

先ほどのルビの話を続ければ、ここで〈街角では少女が自分を売りながら／あぶく銭のために何でもやってるけど〉というのは、「援助交際」のルビになるだろう。

この〈街角では少女が自分を売りながら〉という一コマは、前回にもふれた〈バカ騒ぎしてる街角の俺達〉〈喧嘩にナンパ〉といったシーンに続く〈街角〉の情景のひとつであり、この歌では、そうしたシーンを次々繰り出すことで、ハンディカメラを持って動き回っているかのような雰囲気を出している。歌詞による若者の生態ドキュメンタリーといった風情があり、今それが目の前で起こっているかのような臨場感がある。それは歌詞の文体によるものでもある。

文末は現在形で書かれる。〈ため息をついている〉〈探し回ってる〉〈バカ騒ぎしてる〉〈何でもやってる〉〈解りかけてる〉〈生きてる〉といった〈て(い)る〉という文末が多用されている。また、〈聞きながら〉〈売りながら〉と、〈ながら〉を使うことで、複数のものごとが並行的に起こっていることを示し、これも現在性が強められる一因になっている。

〈街角〉で〈俺達〉は〈ナンパ〉をしている。一方、同じ〈街角〉で〈少女〉が売春をし、〈あぶく銭〉を稼いでいる。同じ若者に関わる性であっても片方は許容され、片方は否定される。〈あぶく銭〉と〈自分〉を交換してはいけない。〈少女〉たちは金銭をとおして大人と関係を持とうとする。〈自分〉を交換してもいいのは〈夢〉や〈愛〉だけだ。

〈俺達〉も同じ街で戯れている以上、彼女たちを蝕むものと同じ論理から無縁ではいられない。だから〈バカ騒ぎしてる街角の俺達の　かたくなな心と黒い瞳には寂しい影が〉漂っている。

〈俺達〉と〈少女〉は対比的に語られる。〈俺達〉は街で遊びながらも街に飲み込まれないようにかろうじて踏みとどまっている。しかし売春する少女たちは街に取り込まれている。〈少女〉たちは〈自分を売〉ってしまったのだが、〈俺達〉は〈自分を捨てやしない〉。売春少女は〈愛をもて遊ぶ〉とされるが、〈ナンパ〉は〈愛をもて遊ぶ〉ものとは考えられていない。若者だけで循環している性的活動なら純粋であり問題はないようだ。〈少女〉は〈夢を失〉っていると批判され、〈俺〉は〈夢を忘れやしない〉と擁護される。自分のことは棚に上げて他人を評価してしまうところがあるようだが、フィールドを共有している者どうしなので見過ごせないのだ。

〈俺〉は、自分の仲間集団である〈俺達〉については、その〈瞳〉をとおして内面を読み込んでいるのだが、なぜか同じ若者である〈少女〉には内面を見出そうとしない。内面は本質と言い換えていいだろう。表層のみを見て、本質を見ようとはしない。〈俺達〉と同じ構造を彼女たちには当てはめない。

CamScannerでスキャン

外観からはわからないはずの内面があるという論理が適用されない。彼女たちの外観を見るだけで夢がないとか心が輝いていないと判断を下している。彼女たちも売春しながら〈俺達〉と同じように寂しさを感じているのかもしれないのに。

そもそも〈俺〉が〈俺達〉の〈瞳〉から読み取った内面は、自分の気持ちを仲間に拡大しただけのもので、それが事実であるかどうかはわからない。街で〈バカ騒ぎ〉している連中がみんな寂しさを抱えているとは思えない。そこには〈俺〉のロマンチックな空想が多分に混入している。身近な仲間集団にたいして過剰な思い入れをしてしまう〈俺〉は、一方で、性が異なる〈少女〉には過少に内面を見積もってしまう。彼女たちは売春によって〈愛をもて遊〉んでいるかもしれないが、〈夢を失〉っているとか心が輝いていないとかいったことまで指摘する。それは言い過ぎだろう。だからこの部分は少々説教臭くなっている。

〈俺〉は〈俺達〉には甘く、〈少女〉には厳しい。なぜそうなるかというと、〈俺〉は、男である〈俺達〉には現実を見て、女性である〈少女〉には理想を見ているからであろう。〈俺達〉がやることはこれが現実だから仕方ないと肯定するが、〈少女〉には女性はこうあってほしいという理想が上乗せされる。だから理想と現実との落差が気になるのだ。

〈少女〉たちは〈俺達〉が獲得すべき目標である〈愛〉の具体的な対象である。〈少女〉たちが金で汚れた愛へと堕落し、その存在の魅力を減じることは、〈俺達〉にとっても目標が喪失してしまうことになる。だから彼女たちはいつでも〈俺達〉が努力し獲得するにふさわしい宝物であってほしい。こうした〈俺達〉の論理によって、〈少女〉はその表層的なふるまいのみから、〈夢を失い愛をもて遊ぶあの子忘れちまった〉と内面まで批判されることになる。「OH MY LITTLE GIRL」では、同じように街角にたたずむ少女はまだ無垢なままだった。しかしこの歌では一転して少女たちは汚れた存在になっている。

ちなみに尾崎豊も影響を受けている浜田省吾にも似たような曲がある。「東京」（作詞、浜田省吾、一九八〇年）には、〈路地の裏で少女が身を売る　少年達は徒党を組んで　獲物を探す〉〈満員電車　疲れ果てた顔　子供達は校舎の中で押しつぶされてく〉〈軋むベッド〉など、「十七歳の地図」「15の夜」「卒業」「I LOVE YOU」などに通じる言葉やイメージが盛り込まれている。神奈川の大学に入るまで広島で過ごしていた浜田にとって、東京というのは、きらびやかな魅力がありながら人間を飲み込んでしまうような富と欲望が集積した危うい都会に感じられたのだろう。〈東京〉という地名を連呼するこの歌は、そうした外部の視点から見た東京への期待と幻滅が歌われている。尾崎豊は東京で生まれその近郊で育ったが、外部の視点で自分が遊んでいる街を眺めてみたら、見えないものが見えてきたのである。

▽コメント　3件

2015.12.3　【ミキブン】

自分と異なる性の作家が書いた小説を読むとよくわかるのですが、男性作家は登場人物である女性を、女性作家は登場人物である男性をロマンチックに理想化しがちです。小説というのは大抵、著者にとっての異性が描けていません。

男性作家だと、登場する女性は少なく、中心的な女性はとびきりの美人でしかも謎めいている。男性にとっての女性の理想や不可解さが投影されています。そして端役の女性は人格の肉付けがなく名前だけだったりします。

逆に、女性作家が書いたものでは、そこに出てくる女性たちは一筋縄ではいかず、性格も簡単に定義できずとらえどころがない。ところが男性の登場人物は、こんな奴はいるはずがないというくらい女性に都合よく行動し、優しくハンサムで騎士的です。しかしフワッとしていて存在感がない。あるいは単純に暴力的だったりする。ご指摘のとおり、尾崎の歌の場合もそういうことが当てはまりそうですね。

2015.12.3　【ほった】

異性を幻想も幻滅もなしに書くというのは難しいことだと思います。どこまでいっても全てが理解できるわけではないという「最低限」が、異性を追い求める「位置エネルギー」になっていると思います。何らかの神秘性も入り込まないのは不可能だし、いろんな意味で「幸せ」だと思います。ところが最近のアダルトビデオは女性の身体についてさらけ出しすぎていて、性に対する神秘性を奪っていると思います。「家内安全」のお守りの中には薄い木片が入っているだけですが、うやうやしくラッピングされているから価値がある。中を開けてみるのは愚かです。

2015.12.4　【ミキブン】

付け足しです。今回は街が重要な役割をはたしていますね。尾崎の歌で歌詞に〈街〉を含むのは四八曲あり、そのうち〈街角〉は八曲です（生前に発表した七一曲中の数）。尾崎にとって、〈街〉でどう生きるかが重要なテーマだったんですね。

「十七歳の地図」は街を舞台にした代表的な歌です。村落は顔見知りの人たちで構成されていますが、街には様々な人が様々な用件で流入してきます。街角は、その街のなかで見知らぬ人どうしが交差する場所です。街のスケールで歌を書くと、個々の人間は豆粒になってしまい、一人ひとりの営みがよく見えませんが（例えば「街の風景」の歌詞は大味で、街についての概論といった感じです）、街の一部分である街角を切り出してくることで、そこを舞台にした具体的な活動が見えてきます。街角という言葉は街の一角をズームアップして人の営みを見えやすくしたものです。

流行歌には、タイトルに「街角」とつく歌はたくさんあります。「裏切りの街角」（甲斐バンド）、「恋人も濡れる街角」（中村雅俊）、「星降る街角」（敏いとうとハッピー&ブルー）、「街角トワイライト」（シャネルズ）等々。街角の人の出会いや営みを歌った歌は一つのジャンルとして街角ソングと言ってもいいかもしれません。尾崎は間違いなくその代表となる人でしょう。

□□□ブログ記事□□□

2015.12.5　若者／大人の二項対立

〈少しずつ色んな意味が解りかけてるけど／決して授業で教わったことなんかじゃない／口うるさい大人達のルーズな生活に縛られても／素敵な夢を忘れやしないよ〉

〈少しずつ色んな意味が解りかけてる〉という言い方は、〈俺〉が今この歌の時間のなかで成長しつつあるかのような感じを与える。〈解りかけてる〉のであって、解ってしまった、のではない。中途半端な状態である。人格的に既に完成された〈俺〉の話を聞かされているのではなく、〈俺〉の試行錯誤に聞き手も立ち会っているのだ。

〈意味が解りかけてる〉というのは、まだ解ったということではないが、方向性としては間違っておらず、時期がくればおのずとわかるということだ。一方、〈授業で教わったこと〉というのは、役に立たない詰め込みの知識ということで、「数学なんか勉強しても実生活では役にたたない」というたぐいのことだ。人為的に構築された知識の体系は授業によって無理やり教え込まなければ自然に身につくものではない。だがそれは、自分から求めたものではなく、押しつけられたものだ。そこには、生きるために必要な知識は自然と身につくもので、大人が与えるものは自分たちをどこかに導こうとする作為がある、という不信感がある。自分の経験の中で学び取ったものこそ真実であり、自分で主体的に学んでゆくのはいいが、押しつけられるのは嫌だということである。

教室という人工的な空間で、一方的に一度に大量に教え込む授業は、〈少しずつ〉時間をかけてゆっくりと無理なく自然に〈解りかけて〉くるものとは反対である。授業なら、「わかったか／わからないか」が重要だが、ここでは〈解りかけてる〉とあるように、わかりつつある過渡の状態でも認められている。

無理やり教え込む授業の、お節介で煩わしい感じは、〈口うるさい大人達〉というパターナリスティックな介入と構造は同じだ。世の中の仕組みがわかるようになるのは授業から得た知識によるものではないように、大人の小言は〈俺達〉の役に立たない。

ところでその〈大人達〉は〈ルーズな生活〉をしているという。これはよくわからない。というのも普通、〈ルーズ〉

つまり「だらしない」とされているのは大人ではなく若者のほうだからだ。朝寝坊したり、いつまでもゲームをしたり、見苦しい服装をしたり、場所をわきまえない行動をしたりするのは若者である。大人は社会的に規律訓練されており、好き勝手やっている若者を監督指導する立場にある。とはいえ、大人が大人らしくふるまうのは他人の目があるところだけで、人の見ていないところではゴミを捨てたり、交通ルールを守らなかったりするダメな大人も一定の割合で存在する。

この歌ではどういう意味で〈ルーズ〉という言葉を用いているのか。大人が〈ルーズ〉だということは、それに対する若者は〈ルーズ〉ではないということになる。若者の特徴はこの歌では、すぐ後で述べられるように〈夢を忘れやしない〉ことにある。夢に向かって頑張ることは〈ルーズ〉ではないということだとすると、大人が〈ルーズ〉なのは、夢を忘れた生活、夢のために努力しない生き方、ルーティンな毎日の繰り返しに埋没してしまった生き方をしているからということになる。これこそ大人がやっていることである。同じ事の反復というメリハリのない生活が〈ルーズな生活〉ということなのだろう。夢を実現しようとすることに対して〈ルーズ〉かそうでないかと言っているのだ。〈貴重〉は、そうしたルーティンな生活の繰り返しに巻き込まれ、それに従わされているけれども、なんとか踏ん張っている。大人の[illegible]毎日を送らせようとするものだ。大人はそういう普通の生活を子どもに望んでいる。ここでは〈ルーズな生活に縛られ〉ることと、〈素敵な夢を忘れやしない〉ことが、外見と内面の二項対立になっている。

▽コメント　3件

2015.12.7　【ミキブン】

「ルーティンな毎日の繰り返し」に反抗した歌に、「およげ！　たいやきくん」(作詞、高田ひろお、一九七五年)というのがあります。一九七〇年代半ばに大ヒットし、日本で一番売れたシングルの記録を持っています。

「たいやきくん」は管理社会を風刺したような歌です。毎日同じ型にはめられるのが嫌になったたいやきくんは(たいやきくんとは、集合名詞的存在が一つの形象として実体化したものです)、店のおじさん(大人)と喧嘩して海へ逃げ込むことに成功します。広い世界に出るとそこには自由が待っています。〈ももいろサンゴ〉という性的誘惑や〈サメにいじめられる〉という暴力も身近なものになりますが、それらには自力で対処しなければなりません。しばらく広い海を楽しんだたいやきくんでしたが、浜辺で釣りをしていた見知らぬおじさんに釣り上げられて食べられてしまいます。食べられることでたいやきくんはその本来の役割をはたします。[illegible]

CamScannerでスキャン

は再び同じ型で焼き続けられるでしょう。〈自由になれた気がした〉たいやきくんの「15の夜」でした。なんにせよこの歌は、毎日同じことの繰り返しに（学校でも職場でもそうですが）うんざりし、〈いやになっちゃうよ〉と思っている私達の気持ちをユーモラスに代弁して大ヒットしたのです。

2015.12.8　【あい】

私もたい焼き大好きです。最近のチーズが入ったのとかより、粒アンがいい！　もちろんバリ付き！

2015.12.8　【ぼった】

僕はタコ焼き派です。たい焼きは鯛の形をしているだけで中身は鯛と関係ない。タコ焼きはタコの形をしてないけど中身はタコが入っている。見かけの魅力で客を釣るたい焼きは子どもだましで、表層と内実が一致していません。「たいやきくん」では〈おなかのアンコがおもいけど〉と歌ってますが、それは自分にとっての異物が腹に詰め込まれているせいではないでしょうか。アンコは自由になったたいやきくんに、「おまえは人間に食べられるべき存在だ」と呪いをかけています。

「およげ！　たこやきくん」という歌は作れない。タコ焼きでは、タコはもう身体がバラバラにされちゃってますからね。

□□□ブログ記事□□□

2015.12.8　半分大人という実存

〈電車の中　押しあう人の背中にいくつものドラマを感じて／親の背中にひたむきさを感じて　このごろふと涙こぼした／半分大人のSeventeen's map〉

二番の歌詞では、一番の歌詞にあったヤンキーっぽさが消えて、人生について考えをめぐらす繊細さが現れる。反発していた大人に、共感をいだきはじめる。中学生と違い、十七歳にもなれば、たんに大人に反発するのではなく、理解もできるようになる。大人と子どもの中間にいる。だから〈半分大人〉だと自覚する。

「ハイスクールRock'n' Roll」では、〈満員電車〉で〈もみくちゃにされ〉るのは〈セーラー服のLittle girl〉や〈Strange boy〉であり、大人たちのことは視野に入ってない。しかしこの歌では、電車の中でもまれるのは少年や少女だけでなく、大人たちも同様であることが見出される。それまでは自分中心の世界だったが、共感の範囲が広がり、見知らぬ他人の立場に身を置き換えて考えることができるようになった。自分の敵だと思っていた大人たちが、実は自分と同じだったことに気づく。これは「卒業」にある〈かよわき大人〉という表現につながっていく。

とはいえ、「Bow!」では相変わらず、〈朝夕のラッシュア

CamScannerでスキャン

ワー　酒びたりの中年達〉と見下され、〈サラリーマンにはなりたかねえ〉と拒絶されている。尾崎は電車で通学していたので、バイトなどで夜遅くなるときは、酔っぱらったサラリーマンと一緒に乗り合わせたという。だが、電車で接する程度では大人の全てが理解できるはずもない。ステレオタイプが更新されるにはそれなりの想像力が必要になる。

ヒップホップのブームを牽引したDragon Ashが、大ヒットした「Grateful Days」（作詞、降谷建志、一九九九年）で、〈父から得た揺るぎない誇り　母がくれた大きないたわり〉と歌っているように、同ジャンルでは親へのリスペクトを入れるのがひとつのパターンになっているが、反抗ばかりしているように見える悪ガキでも親への感謝や敬意を口にするという、不遜な態度の裏側にあるほろりとさせる人情味は、〈親の背中にひたむきさを感じて〉と素直な気持ちを歌った尾崎が先駆けかもしれない。

ただ、〈電車の中　押しあう人の背中にいくつものドラマを感じて〉という文と、〈親の背中にひたむきさを感じて〉という文に見られる認識は、その順番が逆ではないか。自分がよく知るのは親である。その〈親の背中〉に感じるものがあったからこそ、満員の通勤電車の中で押しあいへしあいしている無名の人々の背中が個々の人格として立ち上がり、それぞれの個人史が足し算された集合を車内に見出だせるようになったのではないか。電車の中で溶融したサラリーマンという塊に、一人ひとり固有の顔と生活があることに気づいたのだ。

だが、「十七歳の地図」では、親や大人への理解を示すといっても、親と正面から向きあえているわけではない。電車の中の他人の〈背中〉であったり〈親の背中〉であったりと、背面を盗み見て、勝手にそこに〈ドラマ〉や〈ひたむきさ〉を読み取っている。人間の身体の中では比較的形状の単純な、しかし人によって明瞭な差異のある〈背中〉から内面を推し量ろうとしている。それはまだ、大人の顔と正面から向きあったことにはならない。大人の顔は子どもに自由に読み取られるほど気楽なものではなく、年齢を積み重ねたぶん複雑で威圧感をもって迫ってくるものだからだ。その点、のっぺりした背中は安心して見つめることができる。顔はひとつの絵として意味を持っているが、のっぺりした背中はいわば空白のキャンバスのようなもので、見る者の想像力がそこに絵を描くことを妨げない。背中には大人がオモテの顔としては出せない隠しておきたいもの（寂しさとか、疲れとか）がつい油断して露呈するはずだ、という思い入れを呼びこむ隙がある。人が統御できない背面に、人の弱い部分を読み込もうとしている。

満員電車の中で押しあいへしあいしているのは、日々の仕事に疲れている大人である。自分が対等にわたりあうことができるのは、元気な大人ではまだ無理で、疲れて弱っている大人である。いずれにしても〈俺〉は、大人のことをたんに

CamScannerでスキャン

〈口うるさい〉だけの存在から、理解できる相手へと見方を変化させ始めている。歌の中で、〈俺〉はどんどん変化している。

歌詞全体をとおして、十七歳は変化の過程にあるということが語られる。〈半分大人〉という言い方はそれを端的に表したキャッチフレーズである。〈このごろふと涙こぼした〉とある〈このごろふと〉は、変化がどのようにおとづれるかを示している。それは自分の思うようにではなく、意図しないところで〈ふと〉おとづれるものなのだ。

前回読んだ〈少しずつ色んな意味が解りかけてるけど〉という歌詞は、この変化にひきつけて解釈できる。「15の夜」では〈解らない〉という言葉が繰り返されていた。それが「十七歳の地図」になると〈解りかけてる〉と成長している。十五歳から十七歳への精神的な変化が、きちんと歌詞にも反映されている。

「わかる」ということは「自分のことがわかる」ということばかりではなく、自分のまわりの人や環境(大人がつくる社会もその一つだ)についても理解が深まるということである。電車の中で押しあう人を見て、大人は何故こんな苦しい思いをしてまで仕事をやるのか、会社で不愉快な思いをしたり営業先で嫌な目にあったりしても、養うべき家族がいるから頑張っているのだろうか、といったささやかな〈ドラマ〉を想像するようになる。大人という一般的な記号ではなく、個々の人間が見えはじめる。起伏がないように見える大人の〈ルーズ〉な生活にも、それぞれの小さな〈ドラマ〉があることに気づく。

それは、先にも述べたように大人の〈背中〉を見て感じ取ったものである。「子は親の背中を見て育つ」などと言うのがそれである。大人が正面から言語化したことは〈口うるさい〉押しつけとしか感じられないが、〈背中〉が発するのは非言語的なメッセージで、受け手が主体的に感じ取ったものである。〈親の背中〉が発する〈ひたむきさ〉は黙っているけれど伝わってくる。むしろ黙っているから伝わるものである。本人が口にしたとたん雲散霧消してしまう。

この歌は、大人への歩み寄りが見られるぶん、逆に、同年代の異性に対する批判的なまなざしが目立つ。同じ街角にたっている〈少女〉に向ける視線は厳しい。「大人の男／若い男」という対立は、〈半分大人〉という言葉に明瞭なように中和されつつあるが、「若い男／若い女」の対立は、解消の兆しはない。〈俺〉には現実の女(異性)のことは理解しにくい。視線の厳しさには、女(異性)は理想的であってほしいという願望が反映されている。一方で大人社会へは、まもなくそこへ参入する者として理解を示し始めている。

歌詞でこの〈少女〉が軽蔑される理由は、〈少女〉が〈少女〉らしくないからである。〈少女〉は〈あぶく銭のために何でもやってる〉と言われる。お金と引き換えに自分を失くしている。〈俺〉はその意味をわかっているけれども、少女

CamScannerでスキャン

たちは自分が何をやっているか、その本質的なところをわかっていない。ロックンロールでは金に汚いことは嫌われる。お金を中心に人が動く世界は大人の世界だ。〈少女〉は大人と同じことをやっている。子どもなのに大人の真似をしている。区別を曖昧にする行為が軽蔑される。

〈俺〉は〈半分大人〉であり、大人に共感しているといっても、〈俺〉が大人に読み込んでいるのは、〈いくつものドラマ〉や〈ひたむきさ〉といった想像的なものだ。一方、〈少女〉たちは経済的そして性的に大人と渡りあおうとしている。〈少女〉もまた〈半分大人〉であるが、それは〈俺〉よりもっと現実的な〈半分〉である。

この歌には、〈俺〉を含む三種類の人々の綱引きが描かれている。一つめは〈俺〉が属する〈俺達〉の集団。街角で奔放なふるまいをしながらもどこか不全感を抱(かか)えている若い男の集団である。二つめは〈少女〉。街に出て売春をしている。〈俺〉と同じ若者だが、自分を見失い、大人社会の価値にとりこまれている。三つめは〈大人〉。〈俺〉は大人は嫌いだが、大人の考えていることが想像できるようになってきた。

〈俺〉は身近な仲間集団にはあるがままの現実を超えて自己の内面の延長を読み込んでいる。一方、自分とは異なる存在である〈少女〉には女性の理想を期待するが、それは現実によって裏切られている。そして大人には日常生活という現実では反発しつつも、想像的な部分では共感しはじめている。

▽コメント　2件

2015.12.9 【ミキブン】

補足させてもらいたいことが二点あります。

一つめは、〈電車の中　押しあう人の背中にいくつものドラマを感じて／親の背中にひたむきさを感じて　このごろふと涙こぼした〉という歌詞についてです。尾崎がデビュー前に書いた創作ノートに、次のような詩の一節があります。

「たくさんの足音の響く町で　ひとつ気付いたことがある／それは　誰もがひとつひとつの　人生ドラマを背負ってること(略)しがらみの町なみも　倒れずに歩いてゆくんだよ(略)少年も大人も　人生ドラマを描きつづけてる」(6)

尾崎にしてはめずらしく前向きな詩ですが、ここには「十七歳の地図」につながる発想の一部があります。「気付いた」という表現がいいですね。歌詞にも〈ふと〉とあります。何かきっかけがあって、〈ふと〉気付いたのです。それまではそんなことは思ってもみなかったということです。

『小説新潮』(二〇一二年四月号)にノートの写真が掲載されていまして、創作過程がわかります。この歌詞の部分は、「[redacted]電車の中　[redacted]　おしあう人の背中に／いく[redacted]つも　も　ドラマをかんじて／[redacted]　親[redacted]／のせなかにひたむきさをかんじて」となっています。ノートで黒く塗りつぶされたところを[redacted]で表

記しておきました。最後の「親[redacted]」は「親のひたむきさをかんじ」と読み取れます。たんに「親のひたむきさ」と説明で終わらせずに、推敲して〈親の背中にひたむきさを感じて〉としたことで、日頃の親との接し方も目に浮かぶようになりました。そもそも〈ひたむきさ〉という、人を評価する「上から目線」の言葉は、子どもが親について言う言葉ではないのですが、歌詞の場合は、直接、親を評価しているわけではなく、〈背中〉を迂回して〈ひたむきさを感じ〉たと言っているわけですから、このほうがすんなりと耳に入ります。

補足の二つめ。

「Bow!」について。この歌は、わずかな金のために毎日満員電車にもまれ、酒びたりの醜態をみせる中年たちを見て〈サラリーマンにはなりたかねえ〉と大人を見下し拒絶する歌であるかのように書かれています。実際、歌詞はそう読めます。

私が「Bow!」でひっかかりを感じたのは、〈あいつは言っていたね〉とあるのですが、なぜ〈あいつ〉が言ったことにするのかということでした。どこまでが〈あいつ〉の言ったことなのかも曖昧です。〈サラリーマンにはなりたかねえ〉だけなのか、〈救われない　これが俺達の明日ならば〉というところまでそうなのか。先の創作ノートを読んでいたら、その疑問が解けました。この歌の原詞が載っていたのですが、そこにはこうあるのです。

あいつはいっていたね　サラリーマンにはなりたくないと
朝夕のラッシュアワー　酒びたりの中年たち
バカにするけど　愛する人をまもるための
あぶくぜにのために　命をかけなくちゃならないものなのさ(7)

つまり今残されている歌詞とは反対のことを言っているんですね。〈あいつ〉は大人たちの表面的な部分しか見ていないけど、本当は家族を養うために大人も必死なんだと、〈バカにする〉なと言っているのです。でもこういう対話が一つの歌の中にあると内容が複雑になってしまうので、わかりやすく一貫性をだすために修正したのでしょう。ただ〈あいつは言っていたね〉の部分だけは残して、自分の意見ではなく引用であることを示しておきたかった。それで奇妙に聞こえたんですね。

2015.12.9 [ぼった]

ありがとうございます。「NOTES」は未読なので、今度読んでみます。推敲の過程がわかって面白いですね。

記しておきました。最後の「親[redacted]」は「親のひたむきさをかんじ」と読み取れます。たんに「親のひたむきさ」と説明で終わらせずに、推敲して〈親の背中にひたむきさを感じて〉としたことで、日頃の親との接し方も目に浮かぶようになりました。そもそも〈ひたむきさ〉という、人を評価する「上から目線」の言葉は、子どもが親について言う言葉ではないのですが、歌詞の場合は、直接、親を評価しているわけではなく、〈背中〉を迂回して〈ひたむきさを感じ〉たと言っているわけですから、このほうがすんなりと耳に入ります。

補足の二つめ。

「Bow!」について。この歌は、わずかな金のために毎日満員電車にもまれ、酒びたりの醜態をみせる中年たちを見て〈サラリーマンにはなりたかねえ〉と大人を見下し拒絶する歌であるかのように書かれています。実際、歌詞はそう読めます。

私が「Bow!」でひっかかりを感じたのは、〈あいつは言っていたね〉とあるのですが、なぜ〈あいつ〉が言ったことにするのかということでした。どこまでが〈あいつ〉の言ったことなのかも曖昧です。〈サラリーマンにはなりたかねえ〉だけなのか、〈飲まれない　これが最後の明日(ならば)〉というところまでそうなのか。先の創作ノートを読んでいたら、その疑問が解けました。この歌の原詞が載っていたのですが、そこにはこうあるのです。

あいつはいっていたね　サラリーマンにはなりたくないと
朝夕のラッシュアワー　酒びたりの中年たち
バカにするけど　愛する人をまもるための
あぶくぜにのために　命をかけなくちゃならないものなのさ(?)

つまり今残されている歌詞とは反対のことを言っているんですね。〈あいつ〉は大人たちの表面的な部分しか見ていないけど、本当は家族を養うために大人も必死なんだと、〈バカにする〉なと言っているのです。でもこういう対話が一つの歌の中にあると内容が複雑になってしまうので、わかりやすく一貫性をだすために修正したのでしょう。ただ〈あいつは言っていたね〉の部分だけは残して、自分の意見ではなく引用であることを示しておきたかった。それで奇妙に聞こえたんですね。

2015.12.9【困った】

ありがとうございます。「NOTES」は未読なので、今度読んでみます。推敲の過程がわかって面白いですね。

ブログ記事

2015.12.9　生きる意味

〈何のために生きてるのか解らなくなるよ／手を差しのべておまえを求めないさ　この街／どんな生き方になるにしても／自分を捨てやしないよ〉

ここでいきなり〈何のために生きてるのか解らなくなる〉と抽象的な苦悩が吐露される。これまで述べてきた歌詞をすべてひっくり返してしまうほど根本的な発言である。〈一時の笑顔を疲れも知らず探し回ってる〉とか〈素敵な夢を忘れやしないよ〉というポジティブさはどこへいったのか。結局〈何のために生きてるのか解らな〉いという懐疑が根底にあって、どんなにポジティブにふるまっても、それが心から離れることはないのだろう。

一番の歌詞では、〈少しずつ色んな意味が解りかけてる〉とあったが、二番の歌詞になると〈何のために生きてるのか解らなくなる〉と、また〈解らな〉いほうへと退行してしまう。「わかる」と「わからない」の間を行ったり来たりして、そのどちらでもない状態が〈半分大人〉なのだ。過渡期においては「わかる／わからない」という反対の感覚が交錯する。

ところで、通常の論理展開なら、〈何のために生きてるのか解らなくなる〉のであれば、不安になって〈おまえ〉を求め、すがりたくなるはずだ。しかしそうではなく、逆に〈求めない〉というのだ。〈何のために生きてるのか解らなく〉なっているのに、ここであえて〈おまえを求めない〉と言い切るのは、生きる目的を〈おまえ〉の存在に求めるのは安易だということであろう。身近にいる恋人との関係に充足してしまうと、もっと大きな夢への渇望が弱くなってしまう。愛と夢とどちらを選ぶかと聞かれたら、十七歳の自分は夢を選ぶということだ。

〈どんな生き方になるにしても〉という言い方には、未確定な将来への覚悟のようなものがうかがえる。夢を追っていく生き方は、愛を得る生き方より不安定だ。そのため、より強い自分が必要になる。〈自分を捨てやしないよ〉というのは、〈夢を忘れやしないよ〉というのと同じである。大きな夢をかなえるには、それだけ強い一貫性が必要だからだ。愛を中心とした生き方では、これほど自分を捨てないと宣言することはできない。愛は相手と一体になることが究極の境地だから、これほど自己が強いと、寄り付きにくい。

この歌には〈自分を捨てやしないよ〉に代表されるような「強い自己」系統のフレーズが繰り返されている。〈心をいつでも輝かしてなくちゃならない〉〈素敵な夢を忘れやしないよ〉〈強く生きなきゃと思うんだ〉などがそうである。これらは殆ど同義であるといっていいだろう。夢を忘れないことは心をいつでも輝かしていることだし、夢を捨てないことと自分を捨てないことは同じである。自分を捨てないためには強く生きなければならない。これだけ強固に自分というもの

を持っていれば、あるいは自分で自分を励ますことができるのなら、誰かに助けを求めたりする必要も感じないだろう。この「強い自己」は、根底的な懐疑の沼に引きずりこまれないための支えとなる深い杭になっている。

▽コメント　2件

2015.12.10 ［ミキプン］

〈どんな生き方になるにしても　自分を捨てやしないよ〉というフレーズは、その後の尾崎の人生を考えると意味深ですね。まさに〈どんな生き方になるにしても〉という予想もつかないものでしたし、〈自分を捨てやしないよ〉とあるように尾崎らしいものでした。

「十七歳の地図」は、「誰かに助けを求めたり」しないほど「強い自己」が語られているとのご指摘です。孤独癖があり寂しがり屋なんだけど「強い」。それで思い出すのは、尾崎の「シェリー」という歌です。〈シェリー　俺はうまく歌えているか〉という問いかけの反復や、〈シェリー　優しく俺をしかってくれ〉といった依存的な文体が特徴です。

〈俺〉が挫けそうなときに〈おまえ〉がそっと支えてくれるのですが、それは坂道を落ちないための輪止めのようなささやかなもので、〈俺〉が這い上がるのは自分の力でやることであり、〈おまえ〉と一緒に頑張るわけではないし、ましてや〈おまえ〉と一緒にいるのがゴールでもない。〈おまえ〉は少し離れたところで見守っているだけで、それによって〈俺〉に「よく頑張っているね」と承認を与えてくれるのが役割です。あくまで〈俺〉が主体であり、相手はその補助にすぎません。〈俺〉が〈シェリー〉の心情を付度することはありません。〈俺〉を支えてくれと〈シェリー〉に頼みますが、〈シェリー〉がどういう気持ちで〈俺〉を支えているかにまでは気がまわりません。〈俺〉の利他精神は、〈俺は歌う愛すべきものすべてに〉と薄く拡大されることで満たされ、近くにいる〈シェリー〉に向けられることはありません。

八〇年代半ばのこの時代にあって俺様中心の「シェリー」のような歌詞はいくぶん古臭い男の願望になりつつありました。「シェリー」の〈俺〉も、「強い自己」は持っていても、だからといって自分のやり方が正しいかどうか自信がない。「強い自己」と強い自信とは比例しません。周囲から浮いてしまう「強い自己」を承認してくれる人が必要になります。「十七歳の地図」でも、〈少しずつ色んな意味が解りかけてる〉と自信をみせる一方で、〈何のために生きてるのか解らなくなる〉という自信のなさも同時に抱えています。

2015.12.10 ［あい］

私はまだ16で、今は人に頼ってばかりだけれど、シェリーのように頼られる女になりたいです(」・∀・)」

ブログ記事

2015.12.11　もがく身体

今日は大雨で、十二月というのに東京では気温がなんと24度を超えた！　モンスターエルニーニョのせいで南から温かく湿った空気が入り込んだためだ。

尾崎は「COOKIE」という歌で〈空から降る雨はもう綺麗じゃないし　晴れた空の向こうは季節を狂わせている〉と書いていたが、まさに季節は狂ってきている。田舎に住んでいるうちの父も、「最近は過ごしやすい春と秋が短くなって、暑い夏と寒い冬が長くなったような気がする」と言っていた。

さて「十七歳の地図」を読み進めていこう。

〈人波の中をかきわけ　壁づたいに歩けば／すみからすみはいつくばり　強く生きなきゃと思うんだ〉

いよいよサビの部分である。この歌が出色なのはここからだ。まずはどういう場所をイメージすればよいのか確認しておきたい。かきわけて進まねばならぬほどの〈人波〉であるから、かなりの人が密集している場所である。また壁際に押しやられ〈壁づたいに歩〉くのであるから、密閉感のあるところである。日常的にそれほど混雑し閉塞しているところといえばターミナル駅の構内であろうか。しかも、密閉感のあるところなので地下がふさわしい。巨大な駅の地下で、限られた出口に向かって無個性な人の群れが法則性をもって進んでいく。人はそれぞれ異なった目的を持って別々の方向に歩いているはずだが、大勢集まると自然法則のように特定の動きのパターンを示す。それが〈波〉という自然現象の比喩で語られる。本来はそれぞれ人格を持った存在であるはずの「人」を、ここでは「モノ」のような無生物として扱っている。過度に密集した状態ではいちいち相手に人間らしい感情を向けていられない。先ほどは、満員電車の中に押し込まれて「モノ」のようになった人に、個々の人格を読み込んでいったが、それとは逆である。

〈人波〉に似た表現に〈人混み〉がある。違いは、〈人混み〉は人の動きに統一性がなく、ただ雑多な人が行き交うだけなのに対し、〈人波〉には人の動きにまとまりがあることだ。〈人波〉をかきわけて進むのであるから、〈俺〉は、人の流れの反対方向、あるいは同方向であるなら速度を早めて進んでいることになる。それが〈人波〉をかきわけるという仕草になる。ランダムな動きの〈人混み〉にいるだけなら〈俺〉の行動は目立たないが、〈人波〉の中では、統一性のある動きを乱す〈俺〉の行動はその差異が析出されやすい。

他の人と反対の方向、あるいは進む早さが異なるということは、自分らしさを求めていることのようにもみえる。〈人波〉は、世間が進む方向や速度への同調圧力の比喩のようだ。普通でいること、みんなと一緒に進むこと、という圧力だ。〈人波〉を構成するのは、規格化された匿名の人々の群れで

ある。〈電車の中押しあう人〉が電車から出てきて〈人波〉を形づくる。

〈人波の中をかきわけ〉というのは、〈俺〉の生き様そのものである。〈俺〉は、同じ方向に同じ速度で進んでいく惰性的な人の流れにあらがい、埋没しないようにあがき、そこから抜けだそうとする。楽ではないが、それはありきたりな人生コースに乗ることを拒否する生き方である。

人波をかきわけ、壁づたいに歩き、すみにはいつくばる、という一連の動作が意味しているものをもうしばらく考えてみたい。こうした動きは実際の経験をもとにしているのだろうが、それ以上の意味をもったものとして歌詞に取り込まれている。

満員電車の中では他人を観察し思いを巡らせる時間があったが、移動する〈人波〉の中ではそんな余裕はない。流されまいと懸命だ。かきわけるという手の仕草、そこには当然、前に進むための足の動きも加わっている。人の密度が高く自由に動きまわれないので行き先を切り開くために全身を使う。これは文字どおり人という波の中を泳いでいるかのような動きである。常に泳ぎ続け、動き続けていなければ〈人波〉の中で溺れてしまう。〈俺〉はもはや電車の中でのように〈押しあう人〉を観察する批評家ではいられない。〈俺〉もまた〈押しあう人〉の中に入り込んで当事者となって、生き延びなければならないのだ。一点注意しておきたいのは、これは〈俺達〉という集団ではなく〈俺〉ひとりの行為だということだ。先ほどは〈皆同じさ〉というフレーズがあったが、〈俺〉はその〈同じ〉という気楽さから抜けだして、違う場所へ出ようとするのである。

〈人波〉をかきわけて進もうとするが、いつしか〈人波〉に押されて壁際においやられてしまう。ぞろぞろ歩く〈人波〉という無個性な人たちの動きの中にあって、それを乱す〈俺〉の動きは際立つ。その異質な動きは絶えず人々と小さな衝突を繰り返す。流れに乗らない者は自然に主水流から脇へと排除されてしまう。川の流れの中心は早く、側壁は摩擦のため遅くなる。おいやられた壁際で、壁づたいに歩いていけば、流れから受ける力は弱くて済む。壁ぎわをつたい歩きながらかろうじて自分らしさを確保する。〈壁づたいに歩くのは、自分らしさを維持する進み方である。つまりこれは、〈自分を捨てやしない〉ということをパントマイムのような身振りで表現したものなのだ。こういったことを言葉で説明するなら、「卒業」のように、〈逆らい続け　あがき続けた〉ということになるだろう。そのように言葉で説明してしまうこともできただろうが、それを人のいくつかの動きとして描写したことで映像的になった。

壁づたいに歩いていたのが、ついには歩くこともままならなくなり、はいつくばることになる。壁際から隅へとおいやられる。はいつくばるというのは、膝を屈し、両手足を地面

につけた格好になることである。聴者の姿ではない。
ここには平面的な動き（人波をかきわける）、線的な動き（壁づたいに歩く）、点的な動き（隅にはいつくばる）という質的に異なる動きがある。〈俺〉が次第に追い詰められて身動きがとれなくなっていく様子が、身体の動作として描かれている。無数の人の群れは、〈俺〉一人の意気込みなど圧倒してしまうのだ。

▽コメント　1件

2015.12.12【ミキプン】

〈人波〉は人の動きを物理現象の比喩で捉えた表現だというのはそのとおりだと思います。尾崎は「街」についてよく歌いましたが、「街」を構成する要素としてあるのが、無機的なコンクリートのビルや冷たい金属でできたクルマ、そしてなにより重要なのが人です。〈人波〉や〈人混み〉を歌った歌は十数曲あるのですが、代表的なものを見てみます。

秀逸な比喩だと思うのは、〈人や車の流れを　自分のさみしさの様に見ていた〉と歌う「ドーナツ・ショップ」です。なぜそこに寂しさを感じるかというと、動くものがたくさんあるのに自分とは無関係に動いているから、自分の孤独が逆照射されてくるんです。〈人や車の流れ〉を外側から見ている。その中に溶け込めない。その中に入ったとしても、群衆の中で孤独を感じてしまう。

「存在」へと至る詩が書かれた創作ノートには、「人混みの中を歩くとね　いつも思うんだ／いったい　僕の存在ってなんなのかってね」とあります。「COOKIE」でも、〈溢れかえる人混みの気忙しさにもまれながら　とりとめもないほどに孤独を感じて歩く〉と歌われています。「虹」では、〈人波に心許せず〉と違和感をはっきり書いています。この人は、「十七歳の地図」や「卒業」に歌われているように、見知った仲間と一緒にいても孤独を感じてしまう感受性の持ち主ですから、ましてや見知らぬ人の集まりである群衆の中では、なおさら寂しいのだと思います。

街で生きていれば、いつもその外側から群衆を見ているわけにはいきません。ふだんは自分もその中の一人です。自分も群衆の一部になる場合は、違和感を乗り越えるために「紛れ込む」という意識が必要になります。群衆の中の一人を演じているような自意識です。「モノ」のような即自的存在である群衆と、その中で意識を持っている自分。例えば〈そしてぞろぞろと駅へ歩く人達に　まぎれ込んで　俺も歩いてゆくよ〉（「ハイスクールRock'n' Roll」）、〈無表情な人波に紛れ込み凍えてる〉（「贖罪」）といった歌では、「紛れ込む」という言葉を使っています。「自由への扉」には、〈独りぼっちで人混みの中立ち止まれば見失いそうさ〉とあります。これは「紛れ込む」という意識なしに人の中に入っていったときに、ふと違和感に気付いて立ち止まってしまった瞬間です。人の

CamScannerでスキャン

流れにそのまま乗っていくのは、自分の特別さに囚われた人間には難しいんですね。

　群衆の中には、自分にとって意味のある人がいることがあります。モノクロの人の群れの中に、着彩された人がいるのです。それは、人混みの中から大事な人を探しだすという歌になっています。

・家路を辿る人ごみの中／愛だけたよりに　雑踏の中に君を探している（「群衆の中の猫」）
・通り過ぎる人混みの中　君は僕に気付くだろうか（「時」）
・俺たちは街の流れに　すれ違う人混みの中で／まるで運命に選ばれるように出会った（「汚れた絆」）

「街の風景」で〈雑踏の下埋もれてる歌を見つけ出したい〉と歌っているのも、同じようなことです。街は、自分がそこに属しつつ、そこに飲み込まれないように抗っている両義的な場所です。〈人波〉とか〈人混み〉というのはたんに人が多いということを言っているだけではないんですね。自分を埋もれさせようとする強い勢いをもっているんです。たぶん、人を圧倒する高層ビルなんかよりも一層手強い相手ではないでしょうか。

□□□ブログ記事□□□

2015.12.13　歩道橋と夕陽、二つの世界の途中にあるもの

　発売中の『文藝春秋』新年号を立ち読み。「日本を変えた平成51大事件」が特集されている。その中のひとつが「尾崎豊怪死」で、二六歳になった息子の尾崎裕哉が書いている。この人は当時幼かったので状況を理解したはずもなく、新事実が明かされるわけではない。自分はこの声を授かったので歌手になりたいというもの。急逝により二〇年以上も宙吊りになったままのファン心理に接ぎ木できるだろうか。

〈ちっぽけな俺の心に　空っ風が吹いてくる／歩道橋の上振り返り　焼けつくような夕陽が／今　心の地図の上で　起こる全ての出来事を照らすよ〉

　これまで壁際に追いやられ、はいつくばるところまで抑圧されていた身体が、ここで一気に地上へと解放される。しかもたんなる地上ではなく歩道橋という高さが加えられる。息苦しい〈人波〉を抜け出し、風とおしのよい場所へ出る。前後左右上下ともに開放的だ。しかし今度は逆に開放的すぎる。〈俺の心に　空っ風が吹いてくる〉というように、無防備な〈俺〉のむきだしの〈心〉が街を吹いてきた風に直接さらされる。〈空っ風〉というのは湿気のない乾いた強い風のことだ。じめじめとしたものが一気に吹き飛ばされる。人の群れの中で堆積した精神的な淀みが一掃される。清新な心になり、

小さな生まれ変わりを経験する。

歩道橋の上からは街を見下ろすことができる。ビルの上から俯瞰するような隔絶した距離をとれるわけではないから、一望というわけにはいかない。展望できるのは街の一部分である。少しだけ高いところから見下ろすことができる場所だが、これは十七歳という年齢がとりうる高さの比喩でもある。大人のような高みには立てない。先ほどまで自分もそこに属していた街角を、歩道橋というプチ展望台から客観的に眺める。現実の街を地図化していく視点である。

〈焼けつくような夕陽〉は歩道橋の上で振り返ることによって発見される。たんに歩いたり立ち止まったりするだけでは、夕陽は日常の風景として見過ごされてしまっただろう。だが、普段とは違う、振り返って見るという見方によって、見慣れたものが新鮮な感慨をもって見出されるのである。

歩道橋というのは少しだけ高い場所である。一方、夕陽というのは西の空に沈みかけた太陽である。この太陽の高さと歩道橋の高さは、イメージ上で水平に近い位置に置かれる。沈む太陽は大きく見える。〈俺〉の姿は逆光の中でシルエットになり太陽にすっぽり入る。〈ちっぽけな俺の心〉と大きな太陽が、対比されつつ一体化する。「15の夜」では、ラストの場面で、〈俺〉は、星空という自然と一体化していた。ここでは太陽である。太陽や星空という、人間を超越した大きな自然との一体感はロマンチシズムに根ざすが、そこに至ることが、社会との葛藤によって生じた不満や不安の仮の解決になっている。「15の夜」や「十七歳の地図」といった歌は、歌の中でカタルシスが得られるようになっているのだ。それに比べると「卒業」は、安易なカタルシスを許さず、解決が先延ばしにされるという複雑さをもっている。

夕陽はダイナミックな影と赤がちな陽光で、平凡な存在を印象的な絵に変える。夕陽はものの半面を照らし半面に陰影を作る。それによってできた強いコントラストと横に長く伸びる影が個物の存在感を際立てる。夕陽に照らされたものは、現実そのままではなく、ドラマチックなフィルターがかけられる。〈俺〉は西部劇の夕陽のガンマンのような哀愁と格好よさを身にまとう。〈人波〉をかいくぐる努力をした者だけに用意された舞台である。〈空っ風〉〈歩道橋〉〈太陽〉と、ここには自分以外、人は排除されている。一人立つ歩道橋の上では、風や太陽という自然物と素直に向き合うことができる。

歩道橋の上で〈俺〉はなぜか振り返る。たんに立ち止まるのではなく、体幹をねじって振り返るのである。振り返ることは、立ち止まることよりも身体動作に一手間かけた動きである。誰も見ていないのに〈歩道橋の上　振り返り〉という一人芝居をついやってしまうのは、歩道橋という街なかにある構造物が、演劇的行為を誘発するアフォーダンスを持っているからでもある。地上から少しだけ高いところにある歩道

[illegible]は、[illegible]の舞台になる。

これまでの歌詞でも、〈人波の中をかきわけ　壁づたいに歩けば　すみからすみはいつくばり〉とあったように、〈俺〉は、芝居じみた動きとして自分の動作を表現する。人を窒息させるような都会の空間は、そこを乗り切るために芝居を演じるかのような過剰な自意識で自分を駆動させることを必要とさせるのだ。

歩道橋は離れた二点をつなぐ。歩道橋の上にいるということは境界上にいるということである。〈人波〉をかきわけ、ようやくそこから解放されたら夕方になっていた。夕陽は一日の活動の終わりに現れる太陽であり、ひとつのサイクルの終わりを告げる。夕陽というひとつのサイクルの終わりは、十七歳のがむしゃらさに内省をもたらす。

夕陽によって赤く変色した世界は、昼と夜の境界に出現する異界である。〈俺〉は空間的にも時間的にも二重の境界に立ちあっていることになる。それは、若者と大人の境界である〈半分大人〉という移行期にいる〈俺〉にふさわしい。

渋谷クロスタワーのテラス

▽コメント　2件

2015.12.14［ミキプン］

尾崎豊は渋谷の青山学院高校に通っていました。渋谷駅と学校を結ぶ途上にある東邦生命ビル（現在は渋谷クロスタワーに名称変更）には西向きのテラスがあり、「十七歳の地図」で尾崎が夕陽を見た場所がここだとされています。夕陽は渋谷駅方面に沈みます。そこには現在、尾崎のレリーフが設けられています。いまだに寄せ書きが絶えない場所です。

2015.12.15［ぼった］

「Scrambling Rock'n' Roll」の〈Scramble交差点〉は渋谷のハチ公前の交差点と言われていますね。尾崎は渋谷と結びつけてイメージされることになるのでしょうか。でも尾崎の中学や住居と関わりが深いのは池袋のほうです。でも池袋の

歌ってないですね。

□□□ブログ記事□□□

2015.12.20　まとめ

一か月ほどかけて「十七歳の地図」について詳細に書いてきたわけだが、最後までたどりついたので、この歌を読み解くのは今回でおしまいである。

「十七歳の地図」という歌を一言で集約している言葉を歌詞中に探せば、それは〈半分大人〉ということになる。この歌は、〈半分大人〉とはどういうことかをずっと考えている。〈半分大人〉というのは、心身の発達論的には、大人の体に子どもの心を持っているということである。心の成長のほうが時間がかかるのだ。この歌では、軸足はまだ子ども時代にあって、大人に移行しかけた不安定な自分を、子どもの自分が支えている。大人になりかけている自分に、子どもの心を忘れるな、子どもの心で立ち向かえ、と言いきかせている。

〈半分大人〉という言葉には、大人への移行を成し遂げていない頼りなさというニュアンスがあるが、この歌にあるのは大人への憧れではなく、魅力的な子ども時代に留まりたいという未練と断念である。まだ大人になりきれていないと嘆くのではなく、もう大人になりかけていると嘆きつつ、それを受け入れる準備をしているのである。

歌詞には、気弱なことをポロッと言ってしまったあとに、すぐさまそれをフォローする言葉をつなげていくというパターンが見られる。

・〈たいしていい事あるわけじゃない〉(否定)と言ったすぐ後で〈一時の笑顔を疲れも知らず探し回ってる〉(肯定)と活動的でポジティブなことを言う。
・〈バカ騒ぎしてる〉(肯定)と言った後で〈かたくなな心と黒い瞳には寂しい影が〉ある(否定)と言いながら〈喧嘩にナンパ〉(肯定)をし、〈踊り続け汗まみれになれ〉(肯定)と言う。
・街角の売春少女は〈夢を失い　愛をもて遊ぶ〉(否定)と批判的だが、〈心をいつでも輝かしてなくちゃならない〉(肯定)と方向性をだす。
・〈少しずつ色んな意味が解りかけてるけど〉と子ども時代の卒業を予感しながら、〈決して授業で教わったことなんかじゃない〉と子どもっぽい方法論を肯定している。
・〈口うるさい大人達のルーズな生活に縛られて〉いる(否定)が、〈素敵な夢を忘れやしない〉(肯定)と言う。
・〈何のために生きてるのか解らなくなる〉(否定)と言うが、〈どんな生き方になるにしても　自分を捨てやしないよ〉(肯定)と強い芯を持っているところをみせる。
・〈しがらみのこの街〉と不自由な感じ(否定)だが、〈強く

生きなきゃと思うんだ〉（肯定）と頑張りをみせる。

〈半分大人〉は大人になりかけている。だから、つい忍び込んでくる大人の思考法に陥って従来の自分を否定的に見てしまうが、それでは駄目だと子どもっぽい楽観論で自分を励ますのである。

〈俺〉は仲間といるときは現状肯定的で子どもっぽさを維持しやすいが、一人になると内省的になり不安が頭をもたげる。それを支えるのは不良仲間ではなく超越的な存在である太陽だ。太陽と向き合うのは境界を意味する歩道橋の上である。子ども時代とさよならするのは、一緒に馬鹿なことをやった仲間たちと別れることでもある。仲間と別れ大人社会に入るまでの移行期において支えになるのが、太陽に象徴される大いなる存在である。

▽コメント　3件

2015.12.20　【ミキプン】

最後までたどりつきましたね。

十七歳が持っている「地図」、十七歳に見えている「地図」とはどういうものかについてもう少しふれたらよかったかもしれません。「十七歳の地図」というのは、自分自身も含めて客観的に見るという態度がよく表れたタイトルですね。

〈半分大人〉について。当時、十七歳だった小泉今日子が歌う「半分少女」（作詞、橋本淳、一九八三年）がヒットしていました。女性として大人びてきたけれど最後の一線は超えられず、好きな人には〈案外臆病〉で〈ゆうべはゴメンね〉と歌うこの歌は、少女から大人への移行期がモチーフでした。歌のおしまいのところでは〈何かがこわれそう〉と言っていますから、無事大人になれたのでしょう。この男性作詞家にとって、女性が〈大人〉になるとは、それだけ（性的成熟）の意味なのです。「十七歳の地図」の〈大人〉はもっと複雑で、それは〈俺〉が男性だからでしょうか。

2015.12.20　【ぼった】

ミキプンさんて尾崎豊の韓国語読みだったんですね。お父さん（健一さん）の本『尾崎豊　卒業』を読んでわかりました。尾崎が小学六年のとき学習塾の林間学校に行った先で韓国の少年少女たちと交歓し、そこで教えてもらったと書いてあります。[9]

現代中国語だと尾崎豊は「ウェイ・チー・フォン」とかになるんですが、韓国語だと日本語に近いですね。「尾」は「ビ」と読むので「ミ」に近いし、「崎」が「キ」なのもわかる。「豊」が「プン」というのは大分県の旧国名が「豊後」なので、韓国語は日本語と同じく漢字の古い読みを保存しているのかなと思いました。これからもよろしくお願いします。

2015.12.21 【ミキプン】

ハンドルの由来がよくわかりましたね。本当は見崎鉄といいます。今、尾崎豊について本を書いているのですが、よろしければ「ぼったさん」のこのブログを掲載させてもらえませんか。こちらに連絡お願いします。→t-misaki@....jp

CamScannerでスキャン

ミ　パターンで読む「永遠の胸」
――彷徨のすえに見つけた答えは何か？

――以下は、αβ高校における特別授業を収録したものです。

第一回

はじめまして、見崎鉄と申します。

今回、現代文の特別授業ということで、このαβ高校にお招きいただきました。今日と明日の二回に分けて歌詞についてお話しいたします。今日はイントロダクションで、明日が本題になります。

集まっていただいたのは二〇名ほどの皆さんですね。ポピュラーソングの歌詞や尾崎豊というミュージシャンに興味がある生徒さんにお集まりいただくよう、先生にお願いしておきました。

さて、学校の現代文の授業では詩を読みますよね。どの出版社の教科書でも、どの学年の教科書でも、必ず詩は載っています。言葉を駆使した芸術の最も代表的なものが詩だということでしょうか。短いし教えやすくもありますね。ところが、教科書に載っているのは萩原朔太郎とか中原中也、室生犀星といった明治生まれの詩人が中心ですね。新しくても大正の終わりか昭和一桁の生まれです。読み手にとってはおじいさんの世代です。

アマゾンの「詩集の売れ筋ランキング」というのを見ましたら、金子みすゞ、谷川俊太郎、中原中也、最果タヒ、茨木のり子、吉野弘といった人が上位に入っていました。教科書と重なっているのは、多くの人にとって、教科書が詩の入り口になっているからです。

その中でも人気のある現役作家ということになると谷川俊太郎の一人勝ちで、しかも、その状態が長く続いているといっていいでしょう。最果タヒは若い女性で、いま本屋に行くといっぱい本が並べてあります。谷川俊太郎は活動期間が長いので、どの世代の人からも満遍なく知られているのでは

ないでしょうか。まだご健在で、八〇半ばです。年をとってから書いた詩も不思議と若々しい。この人は名前でも特をしていて、爽やかな青年のような響きがあります。

何を言いたいかというと、私たちがよく知る日本の詩人は、かなり高齢な方か、既に物故した人たちばかりだということです。若い書き手も一人いますが、その中間の層がいない。人気者がいないということはそのジャンルが衰退しつつあるということですから、詩にとってこれはかなり危機的な状況ではないか、もはや詩は必要とされなくなったのではないか、とさえ思えてきます。しかしそういうわけでもないんですね。詩はJポップの歌詞として存在しているのだと思います。皆さんが普段接している詩というのはポピュラーソングの歌詞に形を変えているということです。歌詞で足りているから言葉だけでできている詩の需要はさほどないのだし、詩を書こうという人は発表する場を求めれば歌詞にするのがいいと思うのでしょう。詩と歌の関係というのは、漫画とアニメのようなものかもしれません。メディアは異なるけど、お互い行き来可能で、共通するところが多いんです。

歌詞と詩はそれが置かれた状況が違いますから、歌詞を単純に言語面からだけ考察することはできません。聞き手は歌詞と曲を一体で受容します。そもそも歌を分析しようとしたら、歌詞と曲とボーカルと楽器演奏とパフォーマンスなどの映像的要素をすべて考慮しないといけません。同じ歌でも違う歌手が歌うと全然雰囲気が変わりますし、同じ歌手でもレコードとライブではかなり違います。

聞き手の置かれた状態も、公演会場なのか自宅のテレビで見ているのか、それとも屋外を歩きながら聞いているのか、車を運転しながら聞いているのかといった違いもあります。そういうことを総合的に考察しないといけない。ただ、それを同時にやろうとするのは殆ど不可能です。それを全てやらないと歌を理解したことにならないという人は是非実例を見せてください。私がこれからお話しするのは、その中の歌詞を中心としたものです。歌から歌詞を抽出したものを詩とみなして考察を加えていきます。

歌詞は詩なのか、というのは若干留保が必要ですが、まず詩といっていいと思います。詩という大きなジャンルの一部として歌詞はあると私は考えています。少なくとも、歌詞は詩ではないというのはかなり難しいと思います。メロディがついているとかいないとかいうのは歌を受容する場合に問題になることであって、言葉として受容する場合は詩として扱うしかないと思います。皆さんも歌詞に感動したということがあると思います。メロディから切り離された言葉だけでもそういうことは起こりうるんですね。

とはいえ、もちろん違いもあります。詩というのは言葉だけで異化効果を狙うものです。ふだん私たちが話したり書い

CamScannerでスキャン

たりするときは、伝える内容は意識していますが、どういうふうに言葉を使うかということはあまり意識しません。言葉は無色透明な伝達手段で、伝えたい内容だけ伝わればいいと思っています。ですが、言語を芸術的に用いる場合は、言語そのものを意識させなければなりません。ですから詩は、日常とはちょっとズレた言葉遣いをあえてすることで、言葉そのものに注目させているのです。

一方、歌詞は、曲にあわせて言葉を発するものですから、もうそれだけで日常の言葉ではなくなっています。だからその歌詞を曲から切り離して純粋な言葉として読んだときには、異化効果が薄れたものになるのは当然なんです。詩と比べると、歌詞は言葉だけで異化を狙う必要がありませんから、詩よりも平凡な言葉が選択されることになります。曲の方から考えると、歌詞に平凡な言葉を用いることで、あえて言語的な情報処理の負荷を減らし、楽曲に注意が向くようにすることもありえます。

詩人の谷川俊太郎は作詞家の松本隆との対談でこう言っています。谷川さんは作詞もしていますが、歌詞を書くとき、「人が活字で読んでも恥ずかしくない言葉を書こう」と思って、「初めのうちは詩を書くのと同じように全力投球をしていた」が、ヒットしない。そこで「言葉をぎちぎち書きすぎるんじゃないか」と反省して、「歌詞というのはいくぶん間が抜けてないと音楽がそこに入ってこられないいんじゃないか」と思ったといいます。「間が抜けている」とはどういうことかというと、例えば「決まり文句とか月並な言葉」を入れるということです。「新しい表現をすると活字で繰り返し読めばある程度わかってくるとしても、声で一ぺん聞いただけではピンとこない。歌というのは音楽に乗って割合に瞬間に了解され感動されなくちゃいけない、だから単純な文句が歌ではいちばん生きる」と言うのです。一九八七年の発言です。[1]

たしかに言うとおりなんですが、ひとつ注意したいのは、「声で一ぺん聞いただけではピンとこない」というところです。歌というのは何度も繰り返し聞くものですから、一度で意味がわからなくてもいいんです。英語のリスニングのテストではありませんからね。一度で意味が伝わらなくてはならないとなれば相当易しい言葉しか使えなくなりますが、そんなことはない。「単純な文句が歌ではいちばん生きる」とは言うものの、単純すぎる必要はない。

歌には「決まり文句とか月並な言葉」が多いですね。私は紋切型が嫌いなので、「君のそばにいたい」「言葉にならない」といったよくある言い回しがあるとうんざりします。他にも、「きっと」「ずっと」「いつか」などの副詞もないほうがいい。曲に言葉をあてはめていったときに文字数が余ったので埋めるのに安易に使うのでしょう。紋切型を使うのがJポップらしさだと勘違いしてる人もいそうです。谷川さんは、

CamScannerでスキャン

そういう月並な言葉があった方が歌として聞きやすいと言いたいようです。ただ、この人は月並な言葉を新鮮に響かせる達人なんですけどね。

歌というのは創作のオリジナリティを求められる部分よりも、みんなが聞いていかにその歌に感染させられるかといったことのほうが重要なので、作り手の自己表現が突出するのはむしろ邪魔なんだと思います。月並な言葉は書き手の個性の前景化を和らげる効果がありますね。

谷川さんは詩人として認められているから、余技というと失礼ですけど、歌詞については割り切ったことが言えるんじゃないかと思います。専業の作詞家では、その内心はもっと複雑です。歌詞じたいを認めてもらいたいと思っています。作詞家の阿久悠はこう書いています。「歌謡曲もまた、歌われる時には歌であり、それ以上の存在であるべきでもないのですが、何かの折に、きっと文芸になるかもしれない、歴史になるかもしれない、そういう、流行と評価の二重の役目を持ち得るとするなら、大いにやり甲斐のあることだと、意気込んだものでした」[2]。作詞者としてはやはり、歌詞が「文芸になる」こと、つまり詩として評価されることを望んでいたのですね。曲の従属物のままでいいとは思っていなかった。作詞家としては当然でしょう。でも、なかなか困難です。

詩に比べたら平凡な言葉遣いの歌詞があふれている理由を作り手側の事情から考えてみますと、それは作り手のアマチュア化があると思います。戦後すぐですが、桑原武夫という人が、俳句は第二芸術だと言い、論争になったことがあります。作者名を伏せると素人の作品とプロの作品の区別がつかないんですね。Jポップの歌詞も素人とプロの区別がつきにくいもののひとつです。そもそも職業作詞家がほとんどいなくなりましたから、歌詞を書く人に素人もプロもないのですけど。たんにこれまでたくさん歌詞を書いたか、書きはじめて間もないかといった違いです。作曲に比べて作詞は参入の障壁が低いからそうなります。

作詞をするのに特別な知識は必要ないと思われています。作曲をするのは大変だけれど、作詞をするのは日本語が読み書きできれば誰にでもできるというのです。それはとんでもない誤解です。もちろん、そういうレベルの人もいます。例えば、シンガーソングライターで、何十年も作詞しているはずなのに、ちっとも進歩しない某大家とか。そういう人が書く歌詞には、ある共通点があります。「きっと、ずっと」といった副詞や、「あの、その」といった指示詞、「いつか、どこか」といった思わせぶりな言葉が多いのです。言いたいことがあまりないのに無理に歌詞をひねり出そうとするからそうなるのだと思います。中味はスカスカなんだけど、センチメンタルな感じは出るので、歌詞が書けた気になるのでしょう。

歌詞を書くのは、単に言葉を並べればいいというものでは

CamScannerでスキャン

ありません。歌として繰り返し聞くに値する歌詞を生み出すには、やはりそれなりの技術やセンスやアイディアが必要です。Ｊポップの歌詞は、箸にも棒にもかからない残念な代物が大半です。それらは、歌詞は誰にでも書けるものではないことを証明しています。

作詞の腕を磨くのは、なかなか難しい。短歌や俳句は結社があって、歌会や句会で作品の批評を受け、腕が磨かれます。また、添削本というジャンルがあって自己研鑽できます。添削本というのは歌会や句会の延長ですね。ところが、歌詞というのはそういう場がありません。いきなり実戦という人が殆どでしょう。書きあげたものは数人にはみせるだろうけれども、基本は自分ひとりで考えなければならない。そのときどうやって書けばいいのか参考になるのが、他の人が書いた歌詞です。それをお手本に見よう見まねで作りあげる。お互い模倣しあうから、似たような発想や表現が多くなります。小説でも映画でもマンガでも、どんなジャンルのものでもそうですが、たくさんあると、お互い似てくるということがあります。歌詞もそうで、もっと自由に書けばいいのに、なぜか似てくる。インターテクスト性の濃度が高くなる。

不思議なもので、歌詞はたくさん書けば上達するというわけでもないようです。たくさん書くと、もう書くことがなくなって抽象的になってつまらなくなります。

高校の現代文の授業では、詩の読み方は教えても歌詞の読み方を教えてはくれません。かつては歌詞が国語の教科書に載ったことがありましたが、今はもう流行らないようです。先日、教科書の展示会があったので今使われている小中高の国語の教科書を何十冊も見てきたのですが、歌詞を取り上げたものは一冊もありませんでした。詩が理解できれば歌詞も理解できますから、まあいいんですけど、ただ教材として、もっと足元にあるものを取り上げてもいいんじゃないかとは思います。

いずれにしても、歌詞は大量に流通している詩であり、それら大量の言葉はやはり無視できない存在だと思います。学校としてはそういうものは娯楽と区別できないものですから、あまり相手にしたくない。近現代詩を学べばその応用で理解できますが、今回こういう機会を与えられましたので、実践編として一緒に考えてみたいと思います。

今回取り上げるのは尾崎豊の「永遠の胸」という歌です。アルバム『誕生』に収録されています。「誕生」という歌がアルバム・タイトルになっているのですが、この「永遠の胸」をアルバム・タイトルにする可能性もあったそうです。[3]重要な曲だったということです。後にシングル・カットされています。「誕生」が自分史の語りだとすれば、「永遠の胸」はそれに対応する精神史を語るものです。

一九九〇年に発表された歌なので、まだ君たちは生まれて

いません。作者はそのとき二五歳になろうとしていました。君たちの親の世代にあたる人が書いたものですが、詞の内容は古びていません。

今回この「永遠の胸」という歌を選んだのは、高校生でも背のびすれば理解できると思ったからです。今の若い人たちは「一人ぼっち」になることを異様に恐れていますね。「永遠の胸」は孤独であることの苦悩が主題になっています。尾崎の歌というのは、基本にあるのは、人は誰も根本的に孤独で、それは愛によっても癒やされないものなんだ、むしろ愛を求めるほど孤独になってしまうものなんだというものです。こういう考えのもとに書かれた歌詞は実際生きていく上での処方箋にはなりません。参考にできない。ただ、苦悩している時期に読むと、ピアカウンセリングのような効果があるんじゃないかと思います。この歌は一応希望をもって終わっていますしね。

皆さんには事前にこの「永遠の胸」を聞いてもらい、歌詞を確認しておくようにお願いしておきました。尾崎豊についても、どんな生き方をしたのか簡単に調べておくように言ってありますので、予習は済んでいると思います。

では、ここで、みんなで歌を聞いてみましょう。歌詞のプリントを配りますね。

永遠の胸

一人きりの寂しさの意味を　抱きしめて暮らし続ける日々よ
見つかるだろうか　孤独を背負いながら生きていく
心汚れなき証示す道しるべが
色々な人との出会いがあり　心かよわせて戸惑いながら
本当の自分の姿を失いそうな時　君の中の僕だけがぼやけて見える
ありのままの姿はとてもちっぽけすぎて
心が凍り付く時君を　また見失ってしまうから
人はただ悲しみの意味を　探し出すために生まれてきたというのか
確かめたい　偽りと真実を　裁くものがあるなら僕は
君の面影を強く抱えて　何時しか辿り着くその答えを
心安らかに探し続けていてもいい　いつまでも
受け止める術のない愛がある　消し去ること出来ぬ傷もある
忘れないように　全ての思い出が与えてくれた　心の糧を頼りに生きることを
そこには様々な正義があり　幸せ求めて歩き続けている

CamScannerでスキャン

欲望が心をもろく崩してゆきそうだ　人の心の愛を信じ
ていたいけど
人の暮らしの幸せはとても小さすぎて
誰一人　心の掟を破ることなど出来ないから
今はただ幸せの意味を　守り続けるように君を抱きしめ
ていたい
信じたい　偽りなき愛を　与えてくれるものがあるなら
この身も心も捧げよう　それが愛それが欲望
それが全てを司るものの真実　なのだから
断崖の絶壁に立つ様に夜空を見上げる
今にも吸い込まれてゆきそうな空に叫んでみるんだ
何処へ行くのか　大地に立ち尽くす僕は　何故生まれて
きたの
生まれたことに意味があり　僕を求めるものがあるなら
伝えたい　僕が覚えた全てを　限り無く幸せを求めて来
た全てを
分け合いたい　生きてゆくその全てを
心に宿るもののその姿を　ありのままの僕の姿を
信じてほしい　受け止めてほしい
それが生きてゆくための愛なら　今　心こめて
僕はいつでもここにいるから　涙溢れて何も見えなくても
僕はいつでもここにいるから

それではまず、この歌を聞いた簡単な感想を事前に提出してもらってありますから、それをいくつか読んで、私の意見を付け加えてみますね。

・歌詞が長いと思った。言葉が詰まっていて、しかも、くどいと感じた。

たしかにそうですね。尾崎豊の書く歌詞は長いものが多いんですが、これなんか典型です。実はJポップはそれまでの歌謡曲に比べると歌詞が長くなっています。ミスチルとかGLAYとか、言葉の情報量の割に歌詞の文字数が多いですね。コンサートで何曲も歌うとき、よく歌詞を覚えていられるなと感心します。

なぜ長いのかと考えてみると、外形的には一曲が長くなっているということがまずあります。昔は一曲の平均が三分だったのが今は五分になっているとか、外形からして違います。それに歌い方も早口になっていますね。この歌も八分近くある長いものです。

そういったこともあるんですが、内容的に言うと、Jポッ

CamScannerでスキャン

ブは自分の気持ちを語ることが中心になっているからという
こともあると思います。昭和の歌謡曲も自分の気持ちを語るものですが、わりとお決まりといったパターン化した記号の組み合わせに依存しています。型を使うから短くて済みます。「Jポップ」は、自分の気持ちを直接的にしかも饒舌に語ります。

例えば森昌子の「せんせい」（作詞 阿久悠 一九七二年）は、〈淡い初恋消えた日は　雨がしとしと降っていた〉と始まりますが、この〈雨がしとしと降っていた〉というのは、まさにこの人の心の中の状態でもあります。外景に内面を仮託しています。まだ幼い女の子で、〈淡い初恋〉に見合ったせつないささやかな心の揺れ方です。これがもっと大人になって失恋すると、激しい雨ということになるでしょう。

もし「せんせい」がJポップの歌詞だったら、こんなふうに心の中を説明したと思います。「この道から思い出す　まだ幼かった私の頃　あこがれた先生に会いたくなった　初めて知った胸の痛み　淡い日のまぼろし」

これは私が今適当に作った歌詞ですが、心の動きの描写は一応になりますけど、この調子で言われるとくどいなと思います。昔は、シチュエーションを提示すれば、作詞家は描写しなくても表現できました。

演歌の場合、短い歌謡曲で歌っている言葉を多く使わなくても、情景的な描写を使うことで気持ちを伝えることができ、演歌に直接的な感情を述べる部分が多くなっていきました。この歌も自分の気持ちを似たような言葉で繰り返していますが、整理すれば半分くらいで済む内容です。ですから「くどい」という感想は妥当ですね。

内容だけを考えるとこんな長さは必要ないと思いますが、まさに悩んでいるときというのは頭のなかで言葉を費やしても気持ちは、心も前に進まないものですから、それが長さという形式の面で表現されているとも考えられます。長さが意味をもっているということです。説明的であっても、これだけ言葉が詰め込まれていると迫力ができます。もしこの歌の内容を、まとめて二分三〇秒の歌にしたら、聞く方は随分シンプルな悩みなんだな、簡単に解決しそうだなと思うかもしれません。皆さんも一人で悩んでいるときって考えが進まないで時間だけが経過することはありませんか。言葉を費やすけれど言っていることは同じようなことの繰り返しになっている。頭の中の声に支配されている状態です。

昔は職業作詞家がいて、作詞する人と歌う人が別だったんですね。今は歌う人が自分で歌詞を書くことが多いですね。そうすると内容がどんどん自分の内面的なものになる。自分は注目されているから自分の個性＝内面には価値があると思うようになる。だから内面の動きを歌詞にする傾向が強くなる。職業作詞家というのは、自分は出さずに距離を置いて考えることができるので、作詞家の個性はそれほど表には出てこない

かない。だから作詞者も自分の本音を語らずに一般的な感情を記号的なモノに託して歌詞にする。

Jポップは自分の気持ちを率直に歌う傾向があります。こういう変化は短歌にも起きています。穂村弘（歌人）は「棒立ちの歌」というエッセイで、「たくさんのおんなのひとがいるなかで／わたしをみつけてくれてありがとう」という若い歌人（今橋愛）の歌を例に引いて、ここには口語で短歌を成立させるための工夫（対句、体言止め、比喩など）がなく、「私」の想いが「棒立ち」になっているといいます。(4) 若い作者のこうした短歌的な修辞を排した素朴な作風は、九〇年代前半までは見られなかったと。穂村はそれを九〇年代後半からの社会状況の変化に合わせるように若者の世界観が素朴化し、自己意識にも気取りや衒いがなくなる変化が起きたからではないかといいます。

「永遠の胸」(CBSソニー)

ドリカム（DREAMS COME TRUE）のシングル「MARRY ME?」（作詞、吉田美和、一九九七年）のサビでは、〈ありがと　わたしをみつけてくれて darlin'?〉というフレーズが繰り返されます。先の短歌「わたしをみつけてくれてありがとう」と使われている言葉がよく似ていますが、技巧的にはドリカムの歌詞の方が複雑です。この短歌は二〇〇三年に出した第一歌集に掲載されたもので、Jポップの影響が感じられます。たくさんの人の中から云々というのはJポップにありがちです。

ついでにいうと、〈ありがと　わたしをみつけてくれて darlin'?〉の歌詞のミソは、「わたしを選んでくれて」ではなく〈みつけてくれて〉となっていることです。「選ぶ」というのは他の人と比較される視点が入ってしまい不愉快ですが、作詞者が女性だけあって微妙な言葉の違いをわきまえています。この〈みつけてくれて〉という受動性もいかにも女性的です。裏にあるのは運命的なものですね。

さて、「永遠の胸」では、歌うとき、一番から二番への移行には間奏がありません。一番が終わったところで間断なく二番の歌に入っていきます。この歌は七分三〇秒を超える長いものなのですが、イントロのあと歌い始めてから六分三〇秒くらいのあいだ、ずっと歌っているのです。まるで休むことが罪であるかのように。言いたいことがいっぱいあって、言葉で埋め尽くさないと気が済まない強迫感さえ感じます。

この点はアルバムで「永遠の胸」の前に置かれている

CamScannerでスキャン

「COOKIE」も似ていて、こちらも歌詞が詰めこまれていて、一番から二番へは間奏を置かず、つながっていきます。次に移ります。

・抽象的で言葉の意味はよくわからないが、とにかくすごいものを感じる。

初期のころの「15の夜」とか「卒業」とかでは、尾崎豊は具体的な事件をもとにして歌詞を書いていたんですが、そういう歌詞にするようなネタというのはプロになるとだんだん減ってきます。だってコンサートで各地をまわったり、レコーディングしたりの繰り返しの日常ですからね。周りの顔ぶれもたいてい似たり寄ったり。いっけん華やかだけどやっていることは同じことの繰り返し。アルバムを三枚もだせば個人で体験したネタは出尽くしてしまいます。そうなると次第に歌詞も抽象的になっていく。

小説のことなんですけど、大事なのは三作目だ、という説があります。村上龍は処女作の『限りなく透明に近いブルー』で芥川賞をとりましたが、二作目の『海の向こうで戦争が始まる』を書きあげたとき、バーで会ったリチャード・ブローティガン(アメリカの作家)に、「大事なのはね、三作目だ」と言われたそうです。「処女作なんて体験で書けるだろ？ 二作目は、一作目で習得した技術と想像力で書ける。体験と想像力を使い果たしたところから作家の戦いは始まるんだから」。これは尾崎のアルバムにもあてはまりそうですね。ただ、尾崎の場合は、一作目の『十七歳の地図』と二作目の『回帰線』は体験で、三作目の『壊れた扉から』が、技術と想像力で書かれているように思います。だから尾崎は、その次を出す前に充電が必要になったんです。

抽象的ということ自体はいいとか悪いとかいうことはないんですが、抽象的な言葉をこねくりまわしていると紋切型に陥りやすくなります。具体的なほうが個性を出しやすい。例えば、短歌ですが俵万智の有名な歌でこういうのがありますね。

「この味がいいね」と君が言ったから七月六日はサラダ記念日

これは過剰に具体的です。なんで「七月六日」が選ばれたのかわかりません。私的な事実だったかもしれませんが、歌の中に手がかりはない。具体的なんだけど読み手にとって意味がない日付です。仮に「七月六日」ではなく、その近くの日付で、七月四日、七月七日、あるいは八月六日などといった日が選ばれていたらどうでしょう。七月四日はアメリカの独立記念日だし、七月七日は七夕、八月六日は広島に原爆が投下された日です。そういった他に意味をもつ日付をすり抜

けて、「サラダ記念日」という軽さにふさわしい無内容な日付が選ばれている。いっけん無作為にみえるのですが、実は他に何の象徴的な意味をもたない日付をあえて選ぶという作為がそこには働いているのです。

俵万智の歌は他にも「東急ハンズ」「缶チューハイ」などといった具体名が出てくるものがあります。こういう具体名が入った歌は、それが存在しなくなった百年後の人にも伝わるでしょうか。俵はこう言っています。「確かな想いがそこに込められていれば、読者の人にカプセルは開いてもらえると思います。私達も今、古い歌を読んでいて、簾など今はあまり使わないものが出てきても、簾が出てくる歌の想いは共有できるわけですからね[6]」。

人は具体的な事物に直接反応するのではなく、事物によって運ばれる「想い」を共有するということです。その具体名が指すものを知っていてもいなくても関係ない。「七月六日」とか「サラダ記念日」といった個人的な思い入れのある言葉は他人にとっては無駄な情報にすぎませんが、俵は「七月六日」や「サラダ記念日」という無駄に具体的なものによって、読み手を具体的な語に反応させると見せかけて、それに実質的に何の意味も持たせないことによって、逆に「想い」を純粋に運ぶことに成功しているのです。

この短歌の妙味は他にもあります。「この味がいいね」という言い方が絶妙なんです。美味しいと言っているのではなく、「いいね」と言っているのです。たんにサラダが美味しいと言われたのなら、この日は記念日にならなかったにちがいないんです。そうではなく「この味」、つまり、美味しいというよりは、ちょっと個性的な味加減だと言っているんです。普遍的な美味しさではなく、作り手である「この私」にしか作れない味です。それは料理ではなく、「この私」を認めてくれたということです。だからこの日が二人の記念日になるんです。

脱線してしまいましたが、次にいきましょう。

・「永遠の胸」というタイトルの意味がわからない。

歌詞の中にも「永遠の胸」という言葉は出てきません。それに相当するような言葉もありません。では「永遠の胸」って何なのか。これは最後のほうでふれることがあると思います。

今は、言葉として「永遠の胸」という言い方のわかりにくさについてふれておきます。たしかに「胸」というのは身体の一部ですから、それが永遠と結び付くのはわかりにくいですね。英語表示だと「ETERNAL HEART」となっています。それだと「永遠の心」といった意味になります。身体部位としての胸なら chest とか breast です。乳がんになった歌人の中城ふみ子を描いた一九五五年の日本映画『乳房よ永遠な

れ」の英語版のタイトルは「The Eternal Breasts」。まさに「永遠の胸」です。
「永遠の胸」を「ETERNAL HEART」と英訳した人は、この「胸」を「心」の意味で理解したんですね。「胸の奥にしまっておく」とか「胸騒ぎ」とか、「胸」と「心」は同じような意味で使われることがあります。心は物質ではないからそれは永遠と結びついてもおかしくない。でも「永遠の心」だと、「永遠」も「心」も形のないものだからフワフワした感じがしてタイトルとして弱いし、お仏壇に向かって手を合わせているようなところがあります。「胸」のほうが身体性を感じさせて、「この私」の問題だという感じが出てきます。

さて、それではこれから歌詞を順を追って読んでいくことにしますが、その前に皆さんに一つ作業をやってもらいます。美術の授業で十二色の色鉛筆を使っているということなので、今日はそれを持ってきてもらいました。先ほどお配りした歌詞のプリントを見てください。歌詞のなかで繰り返し出てくる言葉がいくつかあります。その同じ言葉を同じ色の色鉛筆で丸をしてください。違う言葉は違う色で。囲むのは語幹の部分だけでもいいし、ひと連なりの言葉全体でもいいです。
また、同じ言葉ではないけれど同じような言い回しだとか、同じ意味で用いられているフレーズがあったら、それは傍線を引いておいてください。

……はい、できましたか。齋藤孝みたいですね。どういう言葉に印をつけたか何人かに発表してもらいましょう。はい、どうぞ。

――一番多かったのは〈心〉です。

そう、この歌には〈心〉という単語がたくさん使われています。拾ってみましょう。
〈心汚れなき証〉〈心かよわせて〉〈心が凍り付く時〉〈心安らかに〉〈心の糧〉〈欲望が心をもろく崩し〉〈人の心の愛〉〈心の掟〉〈この身も心も捧げよう〉〈心に宿るもの〉〈心こめて〉
十一個ありましたね。言葉がたくさん詰めこまれている歌詞だとはいえ、同じ単語が十一個も出てくるのは多いですね。この歌は〈心〉がどうなっているかについて語っているものだということがわかります。
先ほど「永遠の胸」というタイトルの「胸」は「心」のことだと言いましたが、歌詞には「胸」という語は出てこないで、代わりに〈心〉は頻出します。これも「胸＝心」であることの証拠です。
では、次の方。

――僕が丸をつけたのは、〈心〉の他に、〈生きる〉〈生

CamScannerでスキャン

まれる〉〈意味〉〈姿〉〈幸せ〉〈信じる〉〈探す〉〈求める〉〈全て〉です。

そうですね。いくつもの言葉が繰り返されていて、冗長性の高い歌詞だということがわかります。大切だと思うから繰り返すのか、あるいは言い方の癖のようなものかもしれません。はい、まだあるという人。

――語尾なんですけど、「〜したい」という形が結構使われています。〈確かめたい〉〈信じていたい〉〈抱きしめていたい〉〈信じたい〉〈伝えたい〉〈分け合いたい〉がそうです。「〜したい」とベクトルが反対の形もあって、それは「〜してほしい」です。〈信じてほしい〉〈受け止めてほしい〉の二例がありました。最後の方に出てくるので心境の変化かなと思います。

なかなか鋭いですね。私がこのあと言おうとすることの半分くらいをもう理解しているようです。では、同じ言葉ではないけど似たような意味、似たような言い回しの言葉はどうですか。

――はい。二つありました。一つめは、〈本当の自分〉〈ありのままの姿〉〈ありのままの僕の姿〉。二つめは〈裁くもの〉〈与えてくれるもの〉〈全てを司るもの〉〈心に宿るもの〉。

なるほど。一つめは「アナ雪」みたいでわかりやすいけど、二つめはどういうことかな。

――〈裁くもの〉〈与えてくれるもの〉〈全てを司るもの〉〈心に宿るもの〉は全部〈もの〉がついていますけど、これは神様っぽいニュアンスを感じました。迂言的で、いろんな呼び方をされているのだと思います。

わかりました。ありがとうございます。こうして似たような言葉を探すという単純な作業をやってみるだけでも結構この歌の雰囲気がわかると思います。繰り返される言葉は、歌詞を理解するために最も単純に見つけられるキーワードですね。長い歌で言葉がたくさん詰まっているから全体を理解するのに、どこから手をつけていいかわからなくなってしまうけれど、似た言葉を拾ってみるだけで整理できてきます。抽象的で曖昧な感じのする歌詞を理解するための取っかかりができます。意外と限定された言葉を組み合わせて歌詞を作っているのがわかります。それに、歌詞を書いた人の言葉の選

CamScannerでスキャン

び方の癖みたいなものもわかって親近感が湧いてきます。

全体の雰囲気はだいたいつかめたと思います。次回から、歌詞を最初から読んでいくことにします。いま皆さんに出してもらった繰り返される言葉はおいおい検討していくことになります。

読み方ですが、私のやり方は一行ずつ愚直に読んでいくやり方です。ときどき大学教授の肩書きの人が手すさびに歌謡曲・Jポップ批評などと称して歌詞を分析したりしているのを見ますが、たいていの場合、自分の立論に都合のいいところだけ一行か二行ひっぱりだしてきては流行歌は社会を反映しているとかジェンダーがどうのこうのと言っているだけです。歌詞はたくさん書かれていますから、自説に都合のいい部分だけ切り取ってくることは簡単です。そういうのは面白おかしく書かれていますから読んで楽しいかもしれませんが、ひとつの歌詞を全体として理解しようとするときには役にたちません。

第二回

前回、全体の雰囲気を把握してもらいました。今日は一行ずつ読んでみることにします。もう一度、「永遠の胸」を聞いておきましょう。（聴取）

最初の一行はこうなっています。

〈一人きりの寂しさの意味を　抱きしめて暮らし続ける日々よ〉

この歌はいきなり〈一人きりの寂しさ〉と歌いだされています。普通は、恋人と別れたとかいった理由が述べられてから、一人きりで寂しいなどと続くわけですが、この歌ではそういうことは何もなしに唐突に冒頭から〈一人きり〉と切りだされています。この冒頭の問題意識というか苦悩が、ずっと最後まで貫かれています。

孤独を抱きしめる、みたいな歌詞はよくあります。ちょっと頑張ってる感じがカッコいい。例えば〈男はゆく　孤独を抱きしめて〉（「BORN TO BE FREE」作詞、布袋寅泰、二〇〇一年）とか。孤独を抱きしめるというのは、自分で自分を抱きしめているという感じがあります。

「永遠の胸」がユニークなのは、「寂しさを抱きしめる」のではなく、〈寂しさの意味を抱きしめ〉ていることです。先ほども指摘があったように、この歌には〈意味〉という言葉

が繰り返し出てきます。

寂しさの意味、悲しみの意味、幸せの意味、生まれたことに意味

単に寂しいだけではなく、悲しいだけではなく、幸せなだけではなく、生まれただけではなく、そうなるにはそれぞれ意味がある。何事も意味の深みにまで降りてゆかないと満足できないようです。「なぜ、そうなのか」という「why」を常に問う人なのです。

最初の一行と対照的な表現が二番の歌詞にあります。

〈今はただ幸せの意味を　守り続けるように君を抱きしめていたい〉

先ほどのと比べてみると、〈寂しさの意味〉が〈幸せの意味〉と正反対になるのと合わせるように、孤独な自分を抱きしめていたのが〈君を抱きしめ〉るになって、抱きしめる対象が自分から〈君〉へと変わっています。孤独は自分自身の内にあり、〈幸せ〉は〈君〉とセットなんですね。

二、三行目の歌詞に移ります。

〈見つかるだろうか　孤独を背負いながら生きていく／心汚れなき証示す道しるべが〉

先ほどは〈一人きりの寂しさ〉を〈抱きしめて〉いたんだけど、今度は〈孤独〉を〈背負〉うんですね。〈一人きりの寂しさ〉も〈孤独〉も同じこと。抱きしめるのは体の前で抱きかかえること、背負うのは体の後ろで支えることです。体の前後で孤独や寂しさを担っている。抱きしめるのはその状況を受け入れて自発的にやらないとできないけど、背負うというのは背負わされているということで、どこか押しつけられた感じがあって、負担に感じている部分があるということだね。重荷なんだ。徳川家康が「人の一生は重荷を負て遠き道をゆくが如し」と言ったり、あるいは処刑場に向かうイエスが十字架を背負わされているように、背負わされているのはそこから逃げることができないものなんだね。この歌の場合だと、孤独からは逃げられないと思っているということです。嫌なものなら背負っているものを放り出してしまえばいいけど、それができない。自分でも半ば納得して背負っているところがある。つまりこれは宿命なんだと受け入れているわけです。

歌詞の書き出しというのは少々気負っているものなので孤独を〈抱きしめ〉ると書いたんだけれど、それをパラフレーズするときに、孤独は罰のように〈背負〉わされているものだとなって、こちらのほうがホンネが漏れているんでしょう。この歌は基本的に前者の「孤独抱きしめ型」の強がりのポーズで語られていきますが、後者の「孤独背負わされ型」の弱音もその裏にあるのです。その二重性を読み手としては汲み

CamScannerでスキャン

とっていきましょうということを最初の部分は教えています。〈孤独を背負いながら生きていく〉とありますが、この〈〜ながら生きていく〉というのは、先ほど〈暮らし続ける日々よ〉と言っていましたが、同じことの言い換えですね。「〜し続ける」という言い方は、他にも三回出てきます。

心安らかに探し続けて、幸せ求めて歩き続けている、幸せの意味を守り続ける

「〜し続ける」というのは、過去から現在、そして未来へと行為が継続しているということです。過去が今の自分をつくり、そして将来どうなってゆくのかということを「流れ」としてとらえているのです。過去もちょっとした過去ではなく〈何故生まれてきたの〉とあるようにゼロ地点というか自分の根源となるような過去まで遡るわけです。一方、未来志向の言葉も豊富で、〈見つかるだろうか〉〈何時しか辿り着く〉〈いつまでも〉〈何処へ行くのか〉などがあります。前回、繰り返される語尾に「〜したい」があるという発言がありましたが、これも現在から将来へと向かう言葉ですね。「探す」や「求める」もそうです。

過去や未来のことを考えているのは当然現在の時点においてですが、現在をそれとして対象化できるようになるのは歌の最後になってからです。最後はこうなっています。〈今心こめて／僕はいつでもここにいるから〉。最後になって〈今〉〈ここ〉に意識が向くのですね。

この歌は時間の流れが中心で、空間的な表現は時間を可視化しようとしたときに現れます。〈道しるべ〉〈辿り着く〉〈歩き続けている〉〈何処へ行くのか〉など、時間的に未来のことを、空間的な未知の領域に進んでいくこととして語っています。具体的には道のイメージです。人生を道に喩えるのは常套的です。先ほどの徳川家康も人生を道に喩えていましたね。歌では、例えば、美空ひばりの「川の流れのように」（作詞、秋元康、一九八八年）は、〈でこぼこ道や曲がりくねった道　地図さえない　それもまた人生〉となっています。タイトルどおり川の比喩で歌われるのかと思いきや、道の比喩になっているんですね。そういうねじれが生じてしまうほど、道は人生にとって親和的なイメージなのです。

過去から未来へ進んでいくといっても、〈一人きりの寂しさ〉がそのまま続くことを望んでいるわけではありません。かといって自分の生き方に信念があるようだから簡単に変えられそうもない。この二律背反が解決されるには環境が変わるしかない。この歌では〈〜なら〉という仮定・条件の言い方が繰り返されます。〈裁くものがあるなら〉〈与えてくれるものがあるなら〉〈僕を求めるものがあるなら〉。これは自分の変化を前提としていません。周囲の環境が違っていたら、それにあわせて自分もまた違っていただろうということです。

CamScannerでスキャン

言葉で表れ、こうしたいくつもの否定・条件を重ねることで、過去から未来への流れが、様々な可能性へと開かれてゆくのです。

さて、随分と先走ったことまで述べてしまいましたので、話をもとへ引き戻したいと思います。歌詞の二行めと三行めはこうなっていました。

〈見つかるだろうか　孤独を背負いながら生きていく／心汚れなき証示す道しるべが〉

「道しるべが見つかるだろうか」と言います。〈道しるべ〉は何の道標なのかというと、汚れなき心のルートを辿って生きているかを教えてくれるもの、ということです。孤独な生き方をしているのは自分の心が汚れていないからだということを言いたいので、その証拠になるものが欲しいのです。清廉さと引き換えに孤独になったということです。孤独というマイナスの刻印を受け入れるためには清廉さというプラスの価値が必要なんですね。ただし〈見つかるだろうか〉と言っていて、いまだに心の汚れなさの証拠になる〈道しるべ〉が見つかっていないんです。清廉だから孤独になった、ということではなく、孤独だから清廉であるはずだという推測なんですね。だからそれを裏付ける証拠が欲しい。〈心汚れなき証示す道しるべ〉は、それがなければ自分が〈心汚れなき〉生き方をしているかどうかわからないものです。自分では判断できず不安だから〈道しるべ〉が欲しいのです。今この人は〈道しるべ〉なき道を歩いているところです。本当は〈道しるべ〉は生きている過程で順次たち現れてくるもののはずですが、ここでは、〈道しるべ〉を見つけるために生きているような転倒した感じがあります。

〈色々な人との出会いがあり　心かよわせて戸惑いながら〉

この部分の歌詞から得られる情報としては、人と会うことそれ自体は拒んではいなかったけれど、うまくいかないこともしばしばあったということです。「心をかよわせると戸惑う」と言っているんですね。これ、変でしょう。普通は、「心をかよわせて理解しあいながら」みたいに言葉はつながってゆくんですが、この歌では心がかよいあうと戸惑うというのです。言葉の結びつき方が変わっている。普通とはズレている。心がかよいあうというのは普通は理解しあうということですから、戸惑うことにはならない。でもこの人は、相手と心が通じあうと戸惑ってしまう人なんですね。自分のことをわかってもらおうとすると相手は戸惑っちゃうし、相手のことをわかろうとすると自分が戸惑ってしまう。テレパシーのように人の心の醜い部分も見えて戸惑うことになる。人との出会いは数多くあるんだけど、相手の心の裏側まで見透かしてしまうので、打ち解けることができないのです。

CamScannerでスキャン

〈本当の自分の姿を失いそうな時　君の中の僕だけがぼやけて見える〉

〈本当の自分の姿〉というのは抽象的なものですから、現実にある鏡には映りません。自分で直接知覚することはできない。〈君〉という特別な存在を媒介にすることで知ることができる。〈君〉という回路を迂回して自分を理解するのです。〈君〉は〈僕〉を見ている観客です。〈僕〉は〈君〉という観客の反応を見て自分のふるまいを調整している。〈本当の自分の姿を失いそうな時〉は〈君〉に映った自分らしさの輪郭が〈ぼやけ〉た感じになっている。〈君〉は〈僕〉の変化について、感知器みたいに反応するんです。

〈ありのままの姿はとてもちっぽけすぎて／心が凍り付く時君を　また見失ってしまうから〉

〈ありのままの姿〉は飾りをつけていない姿ですから、それが小さく見えるというのはわかります。問題はそれが〈とてもちっぽけすぎ〉ることです。本当は〈ありのままの姿〉は大きくも小さくもなく適正なのが理想ですけど。

〈心が凍り付く時君を　また見失ってしまうから〉とあります。〈とてもちっぽけ〉な自分に愕然として心を閉ざしてしまい、相手のことを気遣う余裕がなくなったということでしょうか。〈僕〉は本当の自分が失われそうになっているし、〈僕〉を支えてくれる〈君〉をも失いそうになっているのです。重要なものをどちらもなくすかもしれない危険な状態にあります。〈僕〉はさらなる孤独へと追い込まれていきます。

〈人はただ悲しみの意味を　探し出すために生まれてきたというのか〉

先ほどは〈寂しさの意味〉、ここでは〈悲しみの意味〉とあるように、語り手は意味を求めてしまう傾向にあります。意味というのはどうしてそうなっているのかという「説明」ですね。幸福なとき人はなぜ幸福なのかなんて理由を考えたりしません。ただ幸福な状態にひたっているだけです。でも、不幸なとき人は説明を求めます。不幸なのは仕方ない。でもそうなった訳を知りたい。訳を知って納得したい。それは状況を受け入れるためです。訳がわからないまま不幸な状態にあるのが一番きつい。どうしても意味がわからないとき人は、その答えを宗教に求めようとします。後段でふれることになりますが、この歌も超越的なものに救いを求めようとします。

意味を求め始めると、行きつく先は「人生の意味は何か」というところに向かいます。この歌ではまさしく〈何故生まれてきたの〉と歌われていますが、これは意味をつきつめて考えていくとこうなるという見本です。その出発点は、なぜ一人ぼっちなのかというところにあります。出発点は具体的で解答もだしやすかったけれど、どんどんエスカレートしていって、どんどん答えるのが難しくなっていったんですね。

前回少しふれましたが、同じ作者に「誕生」という歌があります。これも「一人の寂しさ」と「生きる意味」の二つの要素を歌ったものです。一人ぼっちであることについて、「誕生」の歌詞には、

一人で生きる寂しさ、孤独を知り、一人きりになる、誰も一人にはなりたくない

などとあり、生きることや人生については、

この街で生きてみせる、街の冷たい風から逃れて生きてきた、何もかも捨てちまって生きてきた、生きる早さに追いたてられ、この果てしない生きる輝き、生きる意味も分からぬまま、俺の生きる意味、それが生きる意味なのさ、強く生きることの意味、俺はクールにこの街に生まれた、それぞれが選んだ生き方、人生はいつも誰にも冷たい、それが人生だ

とあります。生まれてから大人になるまでの間の経験としては、一人ぼっちになってしまったことだけがあるといった印象を受けます。これだけ生きることについて深い悩みを抱いているのは、ちょっと危険な状態ではないかと思います。

ちなみに、「誕生」では〈新しく生まれてくるものよ　おまえは間違ってはいない〉と歌われているのですが、「闇の告白」では〈血にまみれて　汚れてしまう心〉と歌われており、これは「誰もが血にまみれて生まれてきた」ことを言っているようなので、人は生まれるときに罪を背負って生まれてくるのだけれど、それを〈間違ってはいない〉と肯定しているということでしょうか。「闇の告白」は、〈この世に生をうけた時から　人は誰もが／罪を背負い何時しか　やがて銃の引きがねを弾く〉と続いています。〈おまえは間違ってはいない〉と歌う「誕生」のほうが、人の可能性を信じている気がします。「闇の告白」には、人はもう生まれたときから人生の道筋が決まっていて、それは変えられないのだという、暗い運命論を感じます。

〈確かめたい　偽りと真実を　裁くものがあるなら僕は／君の面影を強く抱えて　何時しか辿り着くその答えを／心安らかに探し続けていてもいい　いつまでも〉

ここは特にわかりにくいのですが、整理すると、次のようになります。

(1)偽りと真実を裁くものがあるなら僕は確かめたい
(2)僕は君の面影を強く抱えて、何時しか辿り着く(1)の答えを、いつまでも心安らかに探し続けていてもいい

まず(1)のほうから見ていきましょう。

この〈偽りと真実〉というのは、生き方についてのことなんでしょう。自分は〈真実〉に沿った生き方をしているという自信が伺えます。孤独だしその生き方が〈偽り〉だったら救いがないですからね。孤独だけどその生き方が〈真実〉だったらまだ誇りを持てる。孤独の反対は社交的でしょうか。社交的な人は他人に迎合する。だから〈本当の自分〉にとってそれは〈偽り〉であると言えるかもしれません。

歌の語り手は、これまでの語りにおける「孤独と社交」という評価軸を、ここで〈偽りと真実〉という評価軸へ置き換えようとします。孤独＝真実、社交＝偽り、という「裁き」が与えられれば逆転する。それを〈確かめたい〉というのです。

「偽りと真実を裁くものがあるなら僕は確かめたい」というのは、その裏側に「俺は孤独だけどそれは正しい生き方をしているからなんだ、今に見てろはっきりするぞ」という気持ちが隠されています。同時にここには、「俺は孤独で、しかもそれが正しい生き方なのかどうかわからない」という不安も隠されています。孤独だから確かめあう仲間もいません。〈裁くもの〉はまだ見つかっていないし、この先見つかるかどうかもわからない。〈裁く〉という超越者を持ちだすのは、自分では判断できないからです。

たいていの人は自分の生き方について、それが〈偽り〉なのか〈真実〉なのかといったふうには考えません。人は、幸福を求めて生きることはあっても、〈真実〉な生き方を目指す人は少ないだろうと思います。〈真実〉な生き方というのはニーチェ風にいえば僧侶的な生き方です。幸福を求めて生きるのは現実の世俗的な価値観と対立しませんが、〈真実〉な生き方となると、現実を犠牲にしても守らないといけない正しいものが参照基準になります。それは現実の楽しみを否定した厳しいものになりそうです。

次に、〈裁くもの〉とはいったい何かを考えてみましょう。これはどことなく「神」を想像させます。キリスト教なら神による最後の審判、仏教なら閻魔大王など、人間を超えた存在が人間を裁く者として考えられています。そういう「神のようなもの」を頼りにしないとやっていけないところまで追い詰められているのですね。このあと歌詞には、〈与えてくれるもの〉〈全てを司るもの〉などという表現が出てきます。後者などはいっそうはっきりと「神」という言葉に置き換えられそうです。

(2)のほうに移ります。(1)の文では、自分の生き方が正しいとはっきり言わずに、客観的に〈裁くもの〉に判断を委ねると言っていました。(2)の文はこうでした。

「僕は君の面影を強く抱えて、何時しか辿り着く(1)の答えを、
いつまでも心安らかに探し続けていてもいい」

生きているうちに答に〈辿り着く〉かどうかわかりません。

そこには頓着していない。〈辿り着く〉のがかなり難しいことも予想している。それでも〈心安らかに〉いるというのです。〈辿り着く〉のが難しくても自分の信念は変えそうにない。「裁くものがあるなら僕は確かめたい」という姿勢は一見ポジティブなものに見えるけれども、その実、すぐには変りたくないためにそう言っているようにも思えます。答に〈辿り着く〉のは、すぐにではなく〈何時しか〉であり、いや〈いつまでも〉〈探し続けていてもいい〉などというのですから、〈辿り着く〉かどうかは本当はもうどうでもいいのですね。眼目はそこにはない。答に〈辿り着く〉かどうかは見せかけの目的です。〈確かめたい〉とはいうものの、確かめられないことがわかっているのです。

案じているのはむしろ道中です。〈君の面影を強く抱えて〉いることで、そのおかげで〈心安らかに〉いられると言います。〈君〉との同行二人ですが、現実の〈君〉ではなく〈君の面影〉をお守りのように抱えているのです。〈君の面影〉というのは、〈僕〉に解釈され〈僕〉に取り込まれた〈君〉です。この歌では〈君〉についてしばしば言及されますが、他者としての〈君〉の存在は影が薄いようです。

ところでこの歌、何かの歌に似ているなと思ったら「シェリー」なんです。「シェリー」というのは承認を求める歌です。〈君の面影を強く抱えて〉の〈君〉というのは、シェリーのことのように思えてきます。〈何時しか辿り着くその答え〉は、「シェリー」にある、〈どこに行けば　俺はたどりつけるだろう〉とよく似ています。自分の正しさが揺らぐことがあるけれど、支えになってくれる女性と一緒に、あてのないゴールを目指していくという歌です。

この人にとっての「生きる意味」は、生きる意味を探すプロセスにあるんでしょうね。「いつまでも探し続けていてもいい」というのはそういうことです。ただ、一人だとあまりに寂しいので、お守りのように〈君の面影〉を携えているのです。社交的な人は「今この時」における広がりにおいて充実していますが、孤独な人は時間を通して充実感を得ようとするのだと思います。

二番の歌詞に移りましょう。

まず形式的な面を見ておきます。二番の歌詞は一番の歌詞にどことなく似ています。同じメロディのところに同じような言葉がつけられているからです。一番の歌詞を下敷きにしながら書いたのかもしれませんね。例をあげてみます。

一番　色々な人との出会いがあり
二番　そこには様々な正義があり

一番　ありのままの姿はとてもちっぽけすぎて
二番　人の暮らしの幸せはとても小さすぎて

一番　見失ってしまうなら　人はただ悲しみの意味を
二番　出来ないから　今はただ幸せの意味を

一番　確かめたい　偽りと真実を
二番　愛したい　偽りなき愛を

一番　裁くものがあるなら
二番　与えてくれるものがあるなら

　この歌は似たような言葉遣いを重ねながら少しずつ違うことを言って進んでいこうとしています。少しずつ変わりながら、最初と最後では大きく変わっているのです。そのことはまた後でお話しします。

　では一番の歌詞を最初から見ていきましょう。

〈受け止める術のない愛がある　消し去ること出来ぬ傷もある〉

　対句になっています。この歌詞は言葉の量が多くしかも観念的なのでグダグダになりがちなのですが、こうやって対句の表現をすると文体が引き締まります。

　内容を見ますと、〈受け止める術のない愛〉とか〈消し去ること出来ぬ傷〉とか簡単に言っていますが、これだけでそれぞれ一曲分の内容とテーマになります。具体的にどういうことなのかエピソードとしては示されていませんが、この歌詞は自分が孤独であることについて思いめぐらしているものですから、これは孤独に至った経緯を述べているものと考えられます。

〈忘れないように　全ての思い出が与えてくれた　心の糧を頼りに生きることを〉

〈全ての思い出〉というのは、いい思い出も嫌な思い出も〈全て〉です。〈受け止める術のない愛〉や〈消し去ること出来ぬ傷〉は本来忘れてしまいたいつらい過去ですが、そういうものも心の「肥やし」になっているはずですから、それらもひっくるめて思い出は生きる支えになっているのです。

〈そこには様々な正義があり　幸せ求めて歩き続けている〉

〈そこには様々な正義があり〉というのは、いろんな人がいて、それぞれが様々な価値観（正義）のもとに生きているということを言っているのだと思います。この様々な価値観（正義）というのは、〈幸せ求めて歩き続けている〉とあるように、〈幸せ〉というゴールはみんな同じで、そこに至る道筋、つまり生き方が様々であるということです。

　一番の歌詞には、「偽りと真実を裁くものがあるなら、僕はそれを確かめたい」という厳しさがありました。これは、

正しい生き方と間違った生き方とがあって、それははっきりさせるべきだということですね。それがここでは、いろんな正しい生き方があるんだと寛容になっている。〈偽りと真実〉があるのではなく、〈様々な正義〉があるというのです。〈偽りと真実〉を求めるのは、白黒はっきりさせたいという狭量さです。〈様々な正義〉があっていいというのは、多様性を認める広量さです。これは視点の違いとして理解できます。〈偽りと真実〉をはっきりしたいというのは自分個人の視点ですが、〈様々な正義〉というのは自分を含めた大勢を見る客観的な視点です。なぜ客観的な視点を入れておくのかというと、自分の主張を言い立てるばかりでなく、他の人のことも考えに入れているということを示すために必要なのです。そしてそれを言うことで、自分もその中の一人だから、自分の生き方を認めてもらうことにもなるのです。

〈欲望が心をもろく崩してゆきそうだ〉

〈欲望〉という言葉は尾崎の歌のなかで八曲に使用されています。一曲を除いて後期の歌に集中しています。そのうち五曲が「誕生」収録曲です。この歌もその一つです。この時期、自分をダメにするものとして〈欲望〉という言葉に連想がはたらきやすかったんですね。「太陽の破片」では、〈昨晩　一晩中　欲望と戦った〉と書かれています。修道僧のようです。

欲望は八〇年代の消費社会論でキーワードの一つでした。欲望に似た言葉に欲求がありますが、両者は微妙に異なります。欲求というのは、お腹が空いたらご飯を食べるとか、異性とセックスしたいとか、その欲求が満たされれば消えるものですが、欲望は「もっともっと」とエスカレートしていく性格を持っています。例えば、性能がよく故障もしない自動車を手に入れればそれでずっと満足するかというとそうではなく、デザインのカッコいいクルマがでれば買い替えたくなる。売る方はそうやってモデルチェンジして買ってもらわないと会社が存続しないから、やめるわけにはいかない。欲望は、資本主義を駆動する心的な装置として組みこまれているのです。

欲望により、心は自分ではコントロールできないものになります。欲望という、心の働きの一部分であるものに、心の全体が支配されてしまうのです。

〈人の心の愛を信じていたいけど／人の暮らしの幸せはとても小さすぎて／誰一人　心の掟を破ることなど出来ないから〉

このあたりでは、歌詞は「心の構造」について語っています。〈心の掟〉というのは、こういうときはこうなるという心の法則のようなことでしょうか。誰もそれから逃れられない厄介なものなんですね。欲望にあらがえないというのも、その一つでしょう。

一方、〈人の心の愛〉はどうも頼りにならなさそうです。それによって救われそうにない。そして、そのように低い評価を与えるのは何故かといえば、あとのための準備です。〈人の心の愛〉を超えたもっと素晴らしいものが見出される必要性を感じさせるのです。それは何かというと神的な完璧なものです。

〈今はただ幸せの意味を　守り続けるように君を抱きしめていたい〉

〈僕〉にとって、〈君〉は幸せと密接に結びついている存在です。今手にしているものは、油断すると失ってしまうと心配しています。

私は、ここには自己中心的なものを少しばかり感じます。〈君を抱きしめ〉るのは、〈君〉というその人が目的なのではなく、〈僕〉にとって幸せとは何かを意味する対象として大事なんですね。意地悪く言うと、自分にとっての幸せを意味するのがたまたま〈君〉だったから〈君〉を離さないでいるのかもしれません。もし〈僕〉にとっての幸せが「お金」だったら、お金を離さないかもしれません。そうなるのは、〈僕〉は〈君〉を見るときに幸せという観念を迂回させて見ているからです。自分が幸せでいるための手段として〈君〉を見ているからです。

〈信じたい　偽りなき愛を　与えてくれるものがあるなら／
この身も心も捧げよう　それが愛それが欲望／それが全てを
司るものの真実　なのだから〉

一番の歌詞には、自分のことは自分で何とかしようという孤独な修行僧のような厳しさがありました。ですが、それにも疲れたのか、ここでは問題解決のための近道として、他のものにすがる弱さを見せています。「身も心も捧げる」というのは、どこか捨て鉢な感じがします。真実に近づくために一歩一歩進んでいくという地道さはうせて、苦しさから解放されるために一挙に解を求める。それを〈与えてくれるもの〉に飛びつく。

〈与えてくれるもの〉というのはもってまわった言い方です。これは何のことでしょうか。先ほど〈君を抱きしめていたい〉とありましたから、〈偽りなき愛〉を〈君〉が与えてくれるかのようなイメージがありますが、前後に使われている言葉をみるともっと大きい話に思えてきます。もっと完璧な存在を求めているのです。そもそも〈君〉は、愛を与えてくれることはできるかもしれませんが、〈偽りなき愛〉という完璧なものを与えてくれるのは難しそうです。〈与えてくれるもの〉の前後では〈信じたい〉とか〈捧げよう〉といった言葉が使われていますから、神的な存在をほのめかしています。後段に出てくる〈全てを司るもの〉というのははっきりそれを指しています。

CamScannerでスキャン

また、〈あるべくしてあるもの〉については、それが〈あるなら〉と仮定あるいは条件の形になっているのに、同じ対象を指すと思われる〈全てを司るもの〉については、存在を確信した〈真実〉へと昇格しています。ほんの短い言葉を経るうちに口ぶりが一瞬で変化し、仮定が事実に変わってしまったのです。

先ほどは〈人の心の愛を信じていたい〉と言っていたのですが、どうも〈人の心〉は頼りなく危なっかしいので、もっと確かな存在を求め、神のような存在を〈信じたい〉となったのでしょう。神の完璧さに比べたら〈人の心の愛〉なんて頼りないに決まっています。〈偽りなき愛〉というのは理想の愛です。でも、それはまだ与えられていない。完璧な愛は神でなければ与えられないほど稀なものです。

神に限らず、何かについて「信じる」という言い方は後期の尾崎の歌によく出てくるのですが、確かなものがない中で自分を保つために何かにすがろうとすることが「信じる」ということです。人間関係でいえば、相手を判断する尺度が、こいつは信じられる奴か信じられない奴かという目で見て、信じられそうだったら全てを任せる、ひとつでも裏切られたら関係を切るという極端なものになっていくんですね。いろんな人の書いたものを読むと、晩年の尾崎はそういうふうにどんどん人間関係が狭くなっていったようですが、それが歌詞にも「信じる」という言葉として出てきているんではないかと思います。

ここまでが歌詞の二番です。振り返ってみますと、この歌は人に求めることの多い歌でした。求めるのに得られない不満や焦りのようなものが歌われていました。決して自分が他人に何かを分け与えるという歌ではありません。しかし、追いつめられて悲壮感を漂わせている求道者のような魅力もありました。

歌詞が三番になると一転して、〈幸せ〉〈愛〉〈欲望〉といった言葉で思考を進めていきます。世俗的な生活は愛と欲望が相剋する悩ましいものなので、それを超えた〈偽りなき愛〉を求めるという宗教性に救いの道を見出すようになります。

このあと、続く歌詞には大きな変化が見られるようになります。求める人だった〈僕〉が与える人へと変わります。ただしそれにはもう一段階の準備が必要です。

〈断崖の絶壁に立つ様に夜空を見上げる／今にも吸い込まれてゆきそうな空に叫んでみるんだ〉

この部分はセリフになっています。この歌の他にも、尾崎豊の歌でセリフがはいっている歌に「15の夜」「Freeze Moon」「ドーナツ・ショップ」「誕生」があります。効果的にセリフを使っていて、どれもうまくできている。たんに歌のあいだにセリフが挟まっているのではなく、セリフと歌が

CamScannerでスキャン

緊張しています。例えば「15の夜」では、歌の一部が突然セリフに変化します。この「永遠の胸」でも、セリフと歌が有機的につながっています。

またほかにも「異邦人」(一九九六年)という歌があります。間奏にセリフが入っています。この歌について、さだは、歌のなかでセリフを言うのはとても恥ずかしいとどこかで書いていました(探してみましたがちょっと出典がわかりません)。私もカラオケなどで歌うとき、セリフのある歌はそこのところがちょっと恥ずかしい気がします。

歌のなかのセリフはなぜ恥ずかしいのでしょうか。歌というのは言葉と音楽が一体化しているので、意識の半分は音楽に気をとられています。言葉は高低の抑揚をつけられたり音を引き伸ばされたりすることで意味のまとまりがほどけ、個々の音が前面に出てきます。しかしセリフ部分は音楽から自由になることで、言葉の意味がダイレクトに伝わってくるようになります。歌い手も聞き手も言葉の意味に意識が向かいます。歌うときはキザな言葉でも平気ですが、曲がつかないセリフの部分は、酔いから醒めてシラフに戻るように、キザっぽさに赤面することになるのです。

「永遠の胸」のセリフの部分を見ていきます。

〈断崖の絶壁に立つ様に夜空を見上げる〉とあります。これまではずっと人の動きが語られてきたのですが、ここでやっと風景が出てきました。なんだかホッとします。歌の映像的なイメージがこの部分で決定されることになると思います。

九〇年代中盤以降のJポップ全盛期に作られたミュージックビデオには、歌手が断崖で歌っている歌がいくつもあります。例えば、ミスチルの「Tomorrow never knows」、SPEEDの「ALL MY TRUE LOVE」とかですね。崖で歌うと勇壮感や緊張感がでるし、あれは舞台装置としての「せり上がり」でもあるんでしょうね。尾崎のこの歌は、言葉でそれを先取りしています。

ただ、これはよく読むと比喩なんですね。実際〈断崖の絶壁に立〉っているわけではない。〈立つ様に〉と直喩です。実際やっているのは〈夜空を見上げる〉ことなんです。ただし、比喩とはいえ、一度生じた〈断崖の絶壁〉というイメージは消せませんから、この映像がずっと頭に残ることになります。

〈断崖の絶壁に立つ様に〉というのは生死ぎりぎりのところに追いつめられているということです。断崖絶壁ですから足を踏みはずせば命はない。足元に気をつけないといけない状況にあるんですが、この人は〈夜空を見上げる〉というように、上に気をとられています。断崖の先に追いつめられて逃げ場がないから救いを求めて上を見る。〈今にも吸い込まれてゆきそうな空〉と言っていますね。〈吸い込まれる空〉という歌詞が尾崎の「卒業」にあります。それは昼の晴れ渡った空ですが、ここは〈夜空〉です。普通なら〈夜空〉はロマンチックなものですが、ここは違います。ここでの〈夜空〉

というのは、いわば「あの世」みたいなものです。人が暮らしている「この世」よりも、今のこの人にとっては「あの世」のほうが吸引力が強いのです。

夜中に〈断崖の絶壁〉に立っているというのは恐ろしいことです。上も下も虚空、その虚空に投げ出されて、自分の越し方行く末を思案しているのです。

〈何処へ行くのか　大地に立ち尽くす僕は　何故生まれてきたの〉

〈大地に立ち尽くす僕〉というのは、先程の〈断崖の絶壁に立つ〉姿とはイメージがずれています。しかし、〈立ち尽くす〉というのはたんに立っているのではなく、茫然として身動きできずに立っているということです。〈断崖の絶壁に立つ〉のも同じで、そこに立ち竦んでいるということです。ですから、〈大地に立ち尽くす〉というのは〈断崖の絶壁に立つ様に〉そこにいると言っていることと同じなのです。いっけん、大地という安定した平面にいるように見えるけれども、実は、当人の心理としては断崖という足場の不安定な場所に立っているようなものなのです。

〈僕〉はそこに〈立ち尽く〉したままで動けないのですが、そこから動き出すために〈何故生まれてきたの〉と叫ぶことになります。〈何故生まれてきたの〉という問いは、誰も答えようがない難問です。人間を超越した存在を想定せずに答えようとすれば、「生まれたことに理由はない」と答えるしかありません。しかし、それでは多くの人は納得しません。マーク・トウェインの名言とされるものに、「人生で一番大切な日は、生まれた日と、生まれた理由がわかった日」(The two most important days in your life are the day you were born and the day you find out why.)というものがあります。デンゼル・ワシントンの『イコライザー』(二〇一四年)という映画の冒頭でも引用されています。生まれた理由を知るのは、生まれたという事実と同じくらい重要なんですね。

尾崎豊の残したノートを読むと、自分はなぜ生まれたのか、なぜ生きるのか、何が正しい生き方なのか、ということを頻りに書いています。例えば、人は生きていることの意味がわからないから、幸せになろうとする、と言います。幸せとは、他人からも自分からも愛されることで、それは「自分の存在を認めるとゆうこと」です。[8] 生きる意味が超越的なものから与えられないので、その代わりに他者による承認を得て、自分自身を納得させたいということでしょう。これはとてもよくわかる議論です。

尾崎の歌詞の特徴に、離れたところから自分を客観的に見ているということがあります。これはメタ認知です。自分を対象化しているということです。「なぜ生まれてきたか」「なぜ生きているのか」という問いも、自分の人生全体についてのメタ認知なんだと思います。

CamScannerでスキャン

この歌では自分の「生まれた意味」を問うているのですが、姉妹編の「誕生」では生まれたばかりの息子に対し「生きる意味」を語りかけています。ただし、人は一人にはなりたくないのに一人きりになってしまうのが悲しい、というだけで、肝心の「意味」はよくわからないままです。そもそも、生まれたばかりの息子に対して語りかけるなら「生きる意味」ではなく「生まれた意味」でしょうし、大人である自分に問うのは「生まれた意味」ではなく「生きる意味」であるべきでしょう。そこが逆になっています。

「生まれた意味」は科学的には偶然としか言いようがありません。一方、「生きる意味」は生きているうちに見つかる可能性があります。そして「生きる意味」が見つかれば、あとづけで「生まれた意味」も理解できる。「生まれた意味」は「生きる意味」に回収される。でも人は逆に考えようとします。まず「生まれた意味」を考え、その「生まれた意味」で束縛して「生きる意味」を考察しようとする。「生きる意味」は「生まれた意味」の中に既に含まれていると思っている。でも「生まれた意味」のところで躓くから、先に進めなくなる。「生まれた意味」と「生きる意味」の順番を逆にすれば答は出しやすくなります。

もう少し脱線を続けます。

最近、女子高生に人気のある風男塾（ふだんじゅく）というグループがあります。もとは腐男塾という名前だったんですが改名しました。メンバーは全員女性で、男装しています。彼らの歌で、テレビ番組が行ったアンケートで一番人気があったのが「同じ時代に生まれた若者たち」（二〇一〇年）という歌です。[9] 作詞作曲ははなわで、コミックソング「佐賀県」がヒットした芸人です。

この「同じ時代に生まれた若者たち」の歌詞の言葉遣いがストレートですごいんです。〈フラれても　嫌われても　いじめられても生きる／生きてゆく理由など考えないで生きる／死にたい時もあるさ　だけど僕らは生きる〉というものです。〈生きてゆく理由など考えないで生きる〉というんですから「永遠の胸」と反対ですね。誰が歌っているかが重要でもあります。異性装をしているので、LGBT的な困難が背景にあって歌っているかのような説得力があります。

〈死にたい時もある〉というのに〈だけど〉という逆接の接続詞ひとつで〈僕らは生きる〉とひっくり返しています。この歌が人気があるのは、この歌を聞いて簡単に元気が出るからでしょう。ただ、少し落ち込んだ程度なら元気が湧いてくるでしょうが、ひどく気が滅入っているときなどは無理かもしれません。〈死にたい時もあるさ　だけど僕らは生きる〉と簡単に反転したものは、「生きようと思った、だけどやっぱり死にたい」と簡単に元に戻ってしまいます。尾崎みたいにじっくり考えたほうが、時間はかかるけど結論は動かない

CamScannerでスキャン

かもしれません。「同じ時代に生まれた若者たち」は速効性の応援ソングで、これはこれでいいと思うし、「永遠の胸」のように緩効性のものも必要ではあるでしょう。

〈生まれたことに意味があり　僕を求めるものがあるなら〉

「生まれた意味」はなかなか見つからないことは〈僕〉にもわかっています。そこで、その先に進むために、〈生まれたことに意味があ〉ると仮定して、ついでに〈僕を求めるものがあるなら〉という条件もつけて、新たな人生の語りなおしを始めるのです。先ほども〈偽りなき愛を　与えてくれるものがあるなら〉という〈～なら〉がありましたが、当初は仮定や条件だったものが、いつのまにかそれが前提となって話が進んでいくことになります。

ところで、ここで重要なのは、先ほどの〈与えてくれるものがあるなら〉というのは、〈僕〉に〈与えてくれるもの〉を〈僕〉が求めていたのですが、ここでは〈僕を求めるものがあるなら〉というように、〈僕〉は求められる立場に変わっていることです。「求める者」が「求められる者」に変わっているのです。求められたら与える。自分が、与える者になっています。

ただ、このフレーズの弱点は、〈～なら〉というたった二文字の言葉の部品を頼りに論理展開しているところです。先にみた「同じ時代に生まれた若者たち」の〈だけど〉に似ています。しかも、この〈～なら〉は、外部からの働きかけを変化のきっかけにしています。〈僕を求めるものがあるなら〉、〈僕〉は変化できると言います。では、〈僕〉を求めてくれるものがないままだったらどうなるのでしょう。〈～なら〉という、外部に原因をもつものを頼りにすると偶然性の関与が大きくなります。仮定の上に構築されたものですから、生き方としては不安定ですね。

しかし、このときはかなり確実に〈僕を求めるもの〉がありそうな状態になっていました。つまり子どもが生まれたので、その子どもが親を頼るだろうということです。逆に言えば、子どもが生まれたので〈僕を求めるものがあるなら〉と想像できるようになったのです。何も持っていない子どもは当然に自分を守ってくれる親を求めます。この求め方は純粋なもので何の偽りもありません。大人が〈僕〉を求めてきた場合は、お金が目当てかもしれないし、自分を利用して何か企もうとしているかもしれない。しかし子どもはそういうことがない。

「永遠の胸」の姉妹編である「誕生」は、生まれてきた自分の子どもに対し、父親として伝えたいことを歌っています。「誕生」のようなわかりやすさはないにしても、子どもという新たな存在が「永遠の胸」にも影響を与えています。

〈伝えたい　僕が覚えた全てを　限り無く幸せを求めて来た

全てを／分け合いたい　生きてゆくその全てを／心に宿るもののその姿を　ありのままの僕の姿を〉

変化後の姿がここには描かれています。これまでは何かを求めるタイプだった〈僕〉が、〈伝えたい〉〈分け合いたい〉とあるように、ここで伝道者に変わっています。孤独な探求者だったのが、人との関わりに開かれています。〈僕〉は探し求めていたものが見つかったわけではないでしょう。にもかかわらず、ここで伝道者になりえたのは、「探求すること自体が人生である、ということを伝えること」というメタレベルに気づいたからです。なぜ気づいたかというと、伝える相手が現れたからです。

〈伝えたい〉のは〈限り無く幸せを求めて来た〉とあるように〈求めて来た〉というふるまいです。実は一番の歌詞では〈ありのままの姿はとてもちっぽけすぎて〉と歌われていました。しかしここでは、その〈ありのままの僕の姿を〉伝えたいというわけですから、〈僕〉の自己像に大きな変化が生じているのです。

〈伝えたい〉〈分け合いたい〉相手は自分の子どもだと考えると腑に落ちます。孤独な〈僕〉を癒し、変えてくれたのは、子どもが生まれたという出来事なのでしょう。先ほど検討した〈信じたい　偽りなき愛を　与えてくれるものがあるなら　この身も心も捧げよう〉という歌詞にある、自分に〈偽りなき愛を　与えてくれるもの〉も、自分の子どものことだと思います。その子どものために〈この身も心も捧げよう〉というのは理解できる親心です。

森岡正博(哲学)は、このころの尾崎について、「孤独を突き詰めていったところで発見されたものを、もう一人の孤独な誰かに伝えていきたいというモチーフが、今度は彼に大きく出てくる。(略)その時に、具体的に伝達する相手としては、子供とか、次の世代とか、あるいはもっと若い観客とか、そういう世代間への連続性がはっきり出てきている」と言います[10]。その、孤独であるが伝達者でもあるという境地に到達する過程を歌うのが「永遠の胸」という歌なのでしょう。

表現のことを言うと、先ほどは〈それが愛それが欲望／それが全てを司るものの真実〉とあって、そこでは〈それが…それが…それが〉と畳み掛けられていましたが、ここでは〈全てを…全てを…全てを〉〈姿を…姿を〉と反復しています。何だか、どんどん思いの丈がつのっていく感じです。

〈全てを…〉というのは、とにかく自分の全てを伝えたいということです。自分をそのままコピーして相手に手渡すといった感じでしょうか。その相手というのは、やはり子どもがふさわしい。自分の〈全て〉〈ありのままの僕の姿を〉という言い方には自信がうかがえますが、ここまで自分の全てを伝えるというのは自分の子どもに対してである以外には考えにくいですね。伝える相手に、もしファンが想定されているとしたら、いくら尾崎が好きであっても、よほど限定され

たコアなファンでなければ、そこまで他人を受け入れるのは難しいと思います。

「永遠の胸」というタイトルの意味は、自分から子どもへ、子どもからそのまた子どもへと永遠につながっていく心のことを言っているのかもしれません。

いずれにしても、ここにはどこか、自分が消滅してしまうことを予感して、その前に自分をそっくり手渡しておきたいという焦燥感のようなものさえ感じます。この歌が書かれた時点ではわかりませんでしたが、不審な死を遂げた後から考えると、何やら暗合めいたものを感じさせずにはおきません。

〈信じてほしい　受け止めてほしい／それが生きてゆくための愛なら　今　心こめて〉

ここでは〈…てほしい…てほしい〉と繰り返されています。先ほどは〈伝えたい〉〈分け合いたい〉と自分の意志である「〜したい」でした。どこか「上から目線」の感じがありました。しかし自分が相手に働きかけたとしても受け入れてもらえるかどうかはわかりません。そこで今度は一歩引いて「〜してほしい」とお願いするのです。受け手がいなければ送り手だけでは意味をなしません。〈伝えたい〉と思っても、自分を信じて受け入れてくれる人がいなければ始まらない。だから〈僕〉を受け入れてくれと切に願うんです。そして、自分のそういう贈り物としての経験を与える態度を、〈生きてゆくための愛〉と言っているんだと思います。

これまで「信じる」という言葉が使われたのは、〈信じていたい〉とか〈信じたい〉とか、その主体は自分でした。また、二番の歌詞の冒頭にあった〈受け止める術のない愛がある〉も、自分は〈受け止め〉られなかったということでした。でもここでは〈信じてほしい　受け止めてほしい〉とあって、自分を受け入れてくれという相手へのお願いになっています。これまでは自分が人を評価し判断してきたけれど、今度は自分が自分をプレゼンする番になったのです。これまで人を評価するのに使ってきたのと同じ言葉で、今度は自分を評価してもらうよう懇請することになる。

ただ、先ほどから申しておりますように、その相手というのは自分の子どもではないかと思えるところがあります。だとすると、わざわざ〈信じてほしい　受け止めてほしい〉と訴えるのは奇妙なことです。せめて子どもにだけは自分が正しいことを理解してほしいという切ない願いなのでしょう。

〈僕はいつでもここにいるから　涙溢れて何も見えなくても／僕はいつでもここにいるから〉

いったん信じて受け止めてもらえれば、〈僕〉の立場は強くなります。これまで〈僕〉は探し求める人でしたが、今度は探し求められる人になるのです。しかも、その〈僕〉は〈いつでもここにいる〉と言います。〈ここにいる〉のだから

探すまでもない。〈僕〉も何かを探して放浪するのをやめて〈ここ〉に定着したのです。〈僕〉が願っているのは、〈僕〉を探し始めてくれということです。〈僕〉を探すことに気づいてくれと。そしたらすぐ近くにいることがわかるだろう、ということです。今度の探求者（子ども）には、〈僕〉のような苦労はさせたくないのです。それが〈僕〉が経験から得たものでしょう。同じ苦労を繰り返す必要はない。

これまで、特に一番の歌詞で、大事なものとの関係は〈見つかるだろうか〉〈ぼやけて見える〉〈見失ってしまう〉といった見ることとの比喩で語られてきました。重要なものは見ることで確認できるとされていたのです。しかし最後になって、〈涙溢れて何も見えなくても　僕はいつでもここにいる〉というのです。この〈見えな〉いというのは、探し求める人の目が涙で見えなくなっているということです。何か悲しいことがあって、涙で目が見えなくなっている。でも〈僕〉は手探りで届くほど近くで見守っている。それに気づいてほしい。〈僕〉は自分が苦しんだ分、後に続く者には優しく親切なのです。

同時にこれは、自分を必要としてほしいということでもあります。必要とされたい、承認してもらいたい、それは孤独という問題が解決される答にもなっています。先に、〈それが愛それが欲望〉という歌詞がありましたが、これは、親が子どもを愛するのは自分を必要とされたいからだ、ということでしょう。尾崎は「普通の愛」という小説で、そのようなことを書いています。

以上でひととおり歌詞を読み終わったわけですが、どうだったでしょうか。歌詞の語り手は饒舌で滔々と言葉を繰り出すのですが、本来苦悩している人はもっと黙りがちなんですね。黙りがちといってもそれは外面のことで、頭の中では声がうずまいている。この歌の語り手の場合は、内面の堂々巡りとスパイラルをそのまま外に出しているということなんでしょう。心の流れ、動きそのものがテーマみたいになっています。

歌詞の最後には救いがあります。おしまいの方になると、「今ここ」に注意が向くようになります。子どもが生まれたことで、子どもに関心が向かったのでしょう。これまでは自己の評価ばかりを気にして、過去に囚われ、未来を心配していたのですが、目の前にいる子どもに専念することで意識が変わったのです。

尾崎は、自己をメタな視点から見つめる観察者タイプの書き手ですが、あまり自分を観察しすぎてはいけないんですね。過度の観察や分析は、それをやっている行為をぎこちなくさせます。スポーツなんかが典型です。フォームを研究しだすと、かえって調子が悪くなってしまうことがあります。再度、無意識に行為できるまで練習する必要が生じます。尾崎の場

CamScannerでスキャン

合は自分の生き方を観察の対象にしてしまったので、生きることがギクシャクしてきたのです。トルストイの『人生論』には、水車小屋の番人の喩えが出てきます。番人は粉がうまくひけるように水車を調整していればよかったのですが、ふと、どうして水車が動くのかその理屈を知りたくなって、水車の構造や川を調べだしたので、肝心の仕事がおろそかになってしまったのです。

自分に向けられた過度の観察をやめ、「今ここ」の行為や他者との関係性に没頭することで充実感を得るというのは、森田療法やフランクルのロゴセラピーが目指しているものに近いですね。尾崎も最後は、論理の展開による解決が行き詰まっていたところに思いがけない他者が現れたことによって、過去や未来のことを考える時間がなくなり、現在に意識が集中して、それが歌における着地点（救い）になったのだと思います。

さて、予定時間をだいぶ過ぎてしまったようですから、これで終りにいたします。ありがとうございました。

CamScannerでスキャン

四　ため息が歌に変わるまで「僕が僕であるために」

――勝つために何をするのか？

――読書会が静かなブームである。そこでは、他の参加者を批判しないなどのルールがあるという。だが、ここに集まった五人には、そんな気配りは無用のようだ。

一

雲ひとつない青空の下を、北見は区民センターめざして歩いていた。アスファルトの道路には濃い影が落ちている。こんなに天気がいいと外で何かしたいところだが、これから読書会なので室内に籠もることになる。

昨夜は遅くまで趣味の小説を書いていて、朝は目が覚めたら一〇時をまわっていた。簡単な食事を作って食べ、新聞をひととおり読んだ。新刊書籍の広告が一番充実している新聞をずっと購読している。日曜日の読書欄に目をとおして、気になった本を三冊ほどスマートフォンにメモした。

区民センターは有名な建築家が設計したもので当初こそ奇抜なデザインを興がられたが、新鮮さは既に失せ、周囲の家並みから浮いた佇まいは、今や滑稽さを残すだけになっていた。

読書会の開始時刻は午後三時である。二〇分前に着いた北見は、借りてきた鍵で会議室のドアを開けた。埃っぽい匂いがして、小さなくしゃみがでた。窓を開け放ち空気を入れ替えた。こぢんまりした会議室の隅には、折りたたみ式の机と椅子が寄せかけてある。ホワイトボードもあった。

今日集まる会員は女性一人と、北見を含む男性三人である。会員は十数名いるが、取り上げる本によって食指が動かない者は参加しない。今回は小説やビジネス書ではなく詩、それも歌詞を読もうという初めての試みだ。参加者が少ないのも仕方ない。他方で、いつもはあまり顔をださないが今回は是非参加したいという者もいた。また、タウン誌の女性記者が、取材を兼ねて参加させてほしいとのことで、合計五人が集まることになった。

CamScannerでスキャン

折りたたみ式の長机を広げ、二つ向かい合わせて並べた。周囲を五つのパイプ椅子で囲む。来る途中のコンビニで買ってきたペットボトルのお茶とスナック菓子を机の上に並べていると、だんだん参加者が集まってきた。

「暑いですね。熱中症で一〇人ほど病院に運ばれたらしい」

「夕立ちがこなきゃいいけど」

「喉が渇いたな。まずはビールで」

「それはあとでお願いします」

などと話しているうちに、予定していた五人全員が揃った。

今日は尾崎豊の「僕が僕であるために」という歌詞を読むことになっている。順番で担当になった北見が決めたものだ。何を読むかは事前に告知してある。尾崎豊という名前を知らない人はさすがにいないだろうが、この歌はファンに人気があるけれどアルバムの中の一曲なので、誰もが知るといったものではない。

尾崎がこの世を去ったとき、北見はまだ六歳だった。当時、繰り返しテレビで流れていた歌を聞いて母親が尾崎のファンになり、アルバムを買い揃えた。そのため、幼い北見もよくそれを聞かされるはめになった。

歌詞を読もうとして尾崎を取り上げるのは、この人は歌詞にこだわりがある書き手だと知っていたからであるし、なぜ「僕が僕であるために」なのかというと、自分らしさという誰しも関心があることを率直に主題にしているため、普遍性が高いと思ったからだ。

時間になったところで北見は開始を告げ、今回の趣旨を簡単に説明した。

「どんな歌か、事前にネットの動画で確認してもらってあると思うけど、念のため流しますね」

コピーした歌詞をくばり、スマートフォンにミニスピーカーを接続してみんなで歌を聞いた。

僕が僕であるために

心すれちがう悲しい生き様に　ため息もらしていた
だけど　この目に映る　この街で僕はずっと　生きてゆ
　かなければ
人を傷つける事に目をふせるけど　優しさを口にすれば
　人は皆傷ついてゆく
僕が僕であるために勝ち続けなきゃならない
正しいものは何なのか　それがこの胸に解るまで
僕は街にのまれて　少し心許しながら　この冷たい街の
　風に歌い続けてる

別れ際にもう一度　君に確かめておきたいよ　こんなに
　愛していた
誰がいけないとゆう訳でもないけど　人は皆わがままだ
慣れあいの様に暮しても　君を傷つけてばかりさ
こんなに君を好きだけど　明日さえ教えてやれないから
君が君であるために勝ち続けなきゃならない
正しいものは何なのか　それがこの胸に解るまで
君は街にのまれて　少し心許しながら　この冷たい街の
　風に歌い続けてる

僕が僕であるために勝ち続けなきゃならない
正しいものは何なのか　それがこの胸に解るまで
僕は街にのまれて　少し心許しながら　この冷たい街の
　風に歌い続けてる

「この歌詞について二時間も話すのか。時間もつかな」

歌を聞き終わってまず一声を発したのは、小太りの西という男である。黒いTシャツに黒いパンツといういでたちだ。胸には「I am / me」という文字が白抜きで印刷してある。

西は三〇代前半で皮肉屋だが、自分ではそれを知的だと勘違いしている。二時間もつかなと言ったわりには、どこか自信ありげだ。親の残した不動産で生活しており、とくに仕事はしていないらしい。

たまにしか参加しないが今回特に意欲的なのは山口だ。

「ぼく、尾崎について結構詳しいんで、随所で解説できると思います」

「頼りにしてます」と北見は笑って返した。

山口は二〇代半ばの眼鏡男子で、高校の国語の教師を目指す就職浪人だ。早速タブレットを取り出して操作しはじめた。話すことをまとめてあるのだろう。

進行は北見の役目だ。二九歳の書店員で、読書と音楽鑑賞が趣味である。小説家になろうと思ってSFの短編を書いてはコンテストに応募している。これまで三回ほどチャレンジしたが候補作どまりである。

北見は、女性たちに歌の第一印象を尋ねた。

タウン誌の記者をしている香織は、まず自己紹介をした。隣に座っている友人のなつみが参加していると聞いて、読書会の取材のために連れてきてもらったという。タウン誌とはいえ記者をやっているせいか、香織は積極的な性格である。夜はジムでトレーニングをしたり、一人でカラオケへ行ってストレスを発散しているといった話をしてくれた。体に悪いのはわかっているが煙草を吸うのはやめられないという。

「読書会っていうから本を読むのかと思ったら歌詞を読むってユニークですね。まずそれに驚きました。知っててきたんですけどね。わたし、この歌は前から知っていて、何度も聞

いたし、口ずさむ程度にはわかるんです。二番の歌詞に〈君が君であるために勝ち続けなきゃならない〉ってありますよね。仕事が忙しくてへこたれそうになったとき、この部分が頭に浮かんできて、励まされているように感じるんです。ただ、そこは〈立ち続けなきゃならない〉って歌っているとずっと思っていたんです。それが、今回歌詞をよく見たら〈勝ち続けなきゃならない〉とあって、ちょっとびっくりしました。この発見だけでも今日、来た甲斐がありました」

「ぼくもそうだったんです」と、山口は眼鏡ごしにさも同感といった顔をした。「〈立ち続け〉るっていう言い方からは、逆風に抗して自分らしさを守るという絵が浮かびますからね。この歌詞にぴったりです。でもここは〈勝ち続け〉るとなっているので、そうする必然性がどこにあったかを今日は考えていきたいと思います」

「わたしは」と、続けて発言したのはなつみである。「わたしはですね、自己同一性っていうのかな、〈僕が僕である〉みたいなことに悩んだことがないので、この歌の深いところが実はよくわからないんです。でも、歌ってる人ってカッコいい人ですよね。こういう人もこういうことを悩んだりするんだって驚きました」

なつみは私立大学の大学院で日本の古典文学を研究している。縦巻きにした長い髪が可愛らしい。資産家の家に育ったお嬢様で、いっけんおっとりしているように見えるが、なんでも明け透けに言ってしまうタイプである。

相槌を打ちながら聞いていた北見は、「お二人の感想は歌のタイトルに関わるものでもあるので、まずはこのタイトルから読み解いてみることにしましょうか」と言った。「じゃあ、どなたから……」

腕組みをして聞いていた西は、北見のほうをチラっと見た。

「西さん、どうですか」北見が促した。

「ああ、俺からでいいの。あのさ、〈僕が僕である〉って、あたりまえのことだろ。何もしなくても、俺は俺として存在している。それなのになぜ〈僕が僕である〉ために、何かをしなければならないと言うのか。そもそも〈僕が僕である〉ことに安住していていいのか。そこにとどまっていていいのかということがある」

西は、テーブルに並べられたペットボトルの中から濃いめのお茶を選び、そのラベルに印刷してある俳句をしばらく見たあと、鼻先でふんと笑い、お茶をぐびりと飲んで続けた。

「ご存知だと思うけど、埴谷雄高が「自同律の不快」ということを言っている。〈僕が僕である〉、つまり「AはAである」ことは論理学的には同一律であり、トートロジーだ。この同一律に感性的な不快を感じるのが「自同律の不快」だな。〈僕が僕である〉ことが不快だということだ。埴谷の『死霊』という小説には、「俺は」とつぶやいてはみたものの「俺である」と続けることがどうしても出来なかった、みたいなこ

とが書いてある。主語と述語のあいだに跳び越せないほどの怖ろしい深淵が亀裂を拡げていると言うんだな」

「その亀裂は、『僕は』という、自分に向かう意識であるノエシス的自己と、『僕である』という、対象化された自分であるノエマ的自己の違いだと思います」と、なつみは言った。

西は、「そのノエシスが主体性の源だろ」と言って、こう続けた。

「埴谷はエッセイで、『私とは、何か。それは、飛躍によって、或いは、徒歩によって、自身以外のものに絶えずなりたいと志向するところの不思議な精神である』と書いていて(1)、俗流に解釈すれば、〈僕が僕である〉という即自性に安住していていいのか、それを超えようとは思わないのか、ということだろう。〈僕〉が、既に規定されている〈僕〉に安易に回収されてしまっていいのか。そのあいだに変化はないのか。主語の〈僕〉にある、自身以外のものになる潜在性を理解できていないということだ」

西は興奮してくると次第に甲高く大きい声になるようだ。その声に気圧されそうになるが、なつみはお構いなしに言い返した。

「この歌の〈僕が僕である〉というのは、内部の論理を問題にしているのではないと思うけどな。〈僕が僕であるために〉どうすればいいかと言ってるんですけど、それは、僕が僕ではなくなりそうだからです。〈僕〉は、〈僕が僕である〉という安定性を脅かされていて、それを維持していくのに努力を要する状態に置かれているんでしょう。〈僕が僕である〉という自同律はわかるけど、それは内部に閉じられた論理です。この歌は、外部との関係が主題ですね。内在意識ではなく、世界内存在の歌です。世界の象徴が〈街〉。「自同律の不快」は外部から隔離されたところで生じるんだと思いますけど、〈僕〉の現実は、自己の内部にとらわれているだけの安定を許していない。〈僕が僕である〉ことすら難しいのに、その先、〈僕が僕である〉ことを超えるのは、さらに難しいと思います」

なつみは言い終えると、西のほうを見た。西は黙って横を向いているだけだった。

「お二人の言うことを聞いた感想なんですけど」と、北見はあいだに割ってはいった。「〈僕が僕であるために〉という言い方は、この〈僕〉とそれを見ている〈僕〉という複数の〈僕〉がいて可能になります。そういう二重化された自己はメタな視点によるものですけど、健全な自意識の範囲にあると思う。一方、「自同律の不快」もこの自分をもう一人の自分が見るところに生まれるんでしょうけど、それは自分の同一性を意識する自意識より過剰なところがあって、その不快は同一性を破壊しかねない」

山口は付け加えた。「尾崎の歌詞の特徴の一つに、メタな視点から見られたものということがあります。尾崎は父親に

CamScannerでスキャン

教わりながら短歌をいくつか作っていたので、自己を対象化する客観的な視点をそこで学んだのではないでしょうか」

「ところで、山口さん。この歌とＪポップとの関係について言いたいことがあったんでしたよね」

　話が抽象的になってきたので、北見は山口に話題の転換を促した。事前のメールのやりとりで、山口がこの歌に似ている歌がいくつもあると書いていたからだ。

「ああ、はい。ぼくは、この歌がＪポップとかに大きな影響を与えたということを、まずもって言っておきたいんです」

　山口はそう言って、タブレットを五人が座るテーブルのまんなかあたりに置いた。

「歌詞検索サイトで、〈僕が僕であるために〉という言葉を歌詞に含むものを調べると、尾崎が作詞したもの以外に三十数曲ありました。〈ぼくがぼくであるために〉とか〈僕が僕である為に〉といった仮名漢字の標記の差異は無視しています。〈僕が僕であること〉〈僕が僕でいられる〉〈私が私であるために〉などの類似表現も含めると数はもっと多くなります。例をいくつか見てみましょうか」

　山口はタブレットをダブルタップして表示した。

・どんなにくしみだって　いつか許せるかな　ぼくがぼくであるために（スガシカオ「クライマックス」作詞、スガシカオ、二〇〇四年）

・僕が僕であるために　衝動に素直になろう（ＡＫＢ４８「大声ダイヤモンド」作詞、秋元康、二〇〇八年）

・僕が僕であるために…失っちゃいけないモノはなに？（SPYAIR「My World」作詞、MOMIKEN、二〇一二年）

「歌詞のみならずタイトルにも同じものがあるんです。TUBE「僕が僕であるために」、Every Little Thing「time trip～僕が僕であるために」、鈴木雅之「きみがきみであるために」。他にも似ているのは菊丸英二「僕が僕でありますように」、少年隊「僕が僕であること」、THE SPIN「僕が僕のまま」などです」

「同じのがあってもいいんだけど、クリエイティブな感じがしないな。Ｊポップってほんと、相互引用でできているんだな。そのなかで〈僕が僕である〉というのは発想の類型の一つになっているのは確かだろう」と、西が言った。

　山口が補足する。「尾崎が書いた歌詞で他の作り手に最も影響を与えたのはこの歌なのかもしれません。ただ、〈僕が僕である〉という言い方じたいは尾崎のオリジナルではないですけど。児童文学ですが山中恒に『ぼくがぼくであること』（一九六九年）があり、尾崎が読んでいてもおかしくないです」

「そもそも哲学や心理学では、私が私であるとはどういうことか、私が私であるためにはどうしたらよいかという問いは

メジャーなものだから」西が付け加えた。「だけど、それを歌として力説されると辟易するな。人前であからさまに言うことかな。さっきの話に戻すようだけど、〈僕が僕であるために〉という言い方には〈僕〉が二回も出てくるよな。自分にしか関心が向いていないようで気持ち悪いんだよ」と口の端を曲げた。

「でも」なつみが切り返した。「歌詞が関心を寄せるのは自分の内面的なことというより、人間どうしの関係のあり方です。街が人の心を歪ませ、人々が持っている自分らしさを損ねている。人間関係がまずあって、その結節点としてこの私が生じているということです。それなら自分だけのことを歌っていることにはならないわね」と、澄ました顔で言った。

なつみは尾崎擁護派のようだ。というより、アンチ西なのか、と北見は思った。この調子だと、読書会は二人のバトルになるかもしれないと案じた。ただ、西という男は皮肉屋で毒舌家だが、議論を深めてくれるのでありがたい存在だと思っている。もしかしたら嫌われ役をすすんで引き受けて議論を活発にしようとしているのかもしれない。仮にバトルになったとしてもその場限りのものなので、それはそれで面白くなってくれればいい。北見は先に進めることにした。

「タイトルに関してはそろそろ切り上げて、内容に移りましょう。この歌詞の表現上の特徴について、山口さんどうですか」

「はい。北見さんに言われていたので事前にまとめてきました。表現上の特徴ということでは、この歌詞には〈だけど〉や〈けど〉といった逆接の接続詞がこんなふうに使われています。

・だけどこの目に映るこの街で
・人を傷つける事に目を伏せるけど
・誰がいけないとゆう訳でもないけど
・こんなに君を好きだけど

ふつうぼくたちの思考は、論理の導くままにまっすぐ結論へたどりつくということはあまりありません。同じところを行きつ戻りつして、あるいはぐるぐる回りながら、折り返したり原点に戻ったり、逆に一気に飛躍したりします。この歌でも、思考が進むかと思えば慎重かつ正確を期すべく戻るといったことが、〈けど〉とたたらを踏むかのごとき言葉でつなげられて、ウネウネとした文体になっていると思います」

「だから、わかったようでわからない歌詞になっているんだよ」西が割り込んだ。

「ま、そうなんですけど、そういう表現があってもいいじゃないですか。で、サビの部分では、それまでの〈だけど〉〈けど〉といった迷いやためらいが嘘のように晴れて〈勝ち続けなきゃならない〉と言い切っています。ただ、そこでも

CamScannerでスキャン

妥協はあって、〈僕は街にのまれて　少し心許しながら〉と言います。〈のまれて〉という受け身の使い方や、〈少し〉という言い方は、先の〈勝ち続けなきゃならない〉という威勢のいい宣言を現実に引き戻し、その勢いを削ぐかのような言い方です。

こういう蛇行は、思考のライブ感覚をもたらします。聞き手は、歌い手と一緒に、それが今まさに起きているように経験するのです。ライブ感覚をもたらすものは、他の部分にもあります。何回も出てくる〈この〉とか〈こんなに〉という語がそうです。抜き出してみると、〈この目に映る〉〈この街で〉〈この胸に解るまで〉〈この冷たい街の風に〉〈こんなに愛していた〉〈こんなに君を好きだけど〉とあります。〈この〉とか〈こんなに〉というのはいわゆるコソアド言葉のコ系です。コ系つまり近称は、話者の近くにあるものを指して言います。語調を整えたり音符を埋めるためといったこともあるのでしょうが、〈この〉や〈こんなに〉が多く使われたことで、それなりの効果を持つことになりました。それは語り手と聞き手の距離が縮まり臨場感のあるものになったということです。

サビで繰り返される〈勝ち続けなきゃならない〉〈歌い続けてる〉といった〈続け〉ているという言葉もライブ感覚を補強します。これもまた、それが現在生じていることを聞き手がリアルタイムに共有している感じを醸しだします。今まさに語り手があれこれ模索しているのを聞き手も一緒に模索しようというのがこの歌なんだと思います」

「ありがとう、山口さん。細部に注目する読み方で面白いと思います。他の方で、何か付け足すことありますか」

「そうだなぁ」頬杖を突いて聞いていた西が体を起こした。

「付け足しっていうわけじゃなく今思いついたんだけど、さっきJポップはどれもこれも似たような言葉を使いまわしているという話をしたよな。にもかかわらずそれを聞いて感動したとか言う人がいるのはなぜなんだろうと思った。もしあれが書かれた詩であれば、ものたりない茫漠とした一般論のようなものになっていたんじゃないか。しかし歌い手の肉体を獲得することで、そのとらえどころのなさは解消され、一人の具体的な人間に伴うイメージが像を結ぶ。そうでなければ、〈この〉とか〈こんなに〉という言葉は効果を発揮しない。Jポップの歌詞は外界の事物の写生が消えて語り手の気持ちをダラダラと綴るだけのものが少なくないけど、そういうある意味中途半端なものが作品として成り立つのも、それが歌い手の声や身体によって補完されることを前提にした表現だからなのかな。なんてことをさっきから考えてた。以上」

「言葉だけを取り出したとき、歌詞と詩は何が違うんだろうっていうのは重要な問題だと思います」と次見は言って、ここで一〇分ほど休憩を入れると告げた。

CamScannerでスキャン

二

北見はテーブルの上のチョコレートを一つほおばり、生ぬるくなったペットボトルのお茶を一口飲んだ。他の者もてんでに菓子をつまんだ。なつみは「このチョコおいしい。どこで買ったんですかー」と目を輝かせて、パッケージをひっくり返して眺めていた。「コンビニに普通に売ってるよ」「えー、新商品？」といった他愛もない会話がはずんだ。

煙草を吸いに外に出ていた香織が部屋に戻ってきた。匂い消しのためにガムを噛んでいる。

香織はバッグから一眼レフカメラを取り出し、あちこちの方向からみんなの写真を撮った。

「俺らの写真なんか撮ったってしょうがないよ」西が照れ気味に鼻の頭を掻いた。

なつみは、「わたしは顔を写さないでね。うしろ姿オンリーで」と、手を広げて顔を隠した。

「なんだよ、知られちゃ困る集まりなのかよ」西がふくれた。

一〇分経過したところで、北見は、では再開しましょうか、と告げた。

「歌詞の細部をさらに見ていきましょう。冒頭、〈心すれちがう悲しい生き様〉とありますね。これは、誰のどういう〈生き様〉なんでしょう。香織さん、どう」

「なんか学校の国語の時間みたいね」香織はクスクス笑った。それでも顎に手を当て、歌詞のコピーをしばらく睨んだあとに言った。

「〈この街〉に生きている人たちのことなんじゃないかしら。街を行き交う人を見ていて寂しさを感じたんじゃないかな。当たり？」

それに対しなつみは、「むしろ自分のことなのよ」と言った。「〈僕〉は〈君〉と心のすれちがいの状態にあって〈悲しい生き様〉をしている。それは二番の歌詞にはっきり書かれているでしょ。〈僕〉はその気持ちを他の人に投影しているのね。心の内容は他人にはうかがい知れないから、心がすれちがっているかどうかは他人にはわからない。でも〈僕〉は、自分が〈君〉と心のすれちがいを感じていることから、他の人もそうだろうと自分の気持ちを投影する。〈心すれちがう悲しい生き様〉というのは、本来は他でもないこの〈僕〉のことであるはずなのに、それがまるで〈この街〉に生きる人全員のことであるかのように語られているんだと思う。二番の歌詞で、自分の〈わがまま〉なのにそれを〈人は皆わがままだ〉と一般化していることからもわかるように、この歌では、〈僕〉の心は〈皆〉の心へと拡大されて捉えられる傾向をもっています。

それがどういう順番で語られるのかということも大切です。他の例だと、一番の歌詞では〈人を傷つける事に目を伏せ

CamScannerでスキャン

と、〈人は皆傷ついてゆく〉とあるように、傷つくのは〈人〉という普遍名詞だったのに、二番になると、〈僕〉は〈君を傷つけてばかり〉とあるように、〈僕〉と〈君〉の具体的な関係になります。これまで〈人〉のことを一般として語ってきたことは、実は〈君〉と〈僕〉とのこういう関係を述べるための前ふりであり慎重な迂回だったのではないかとすら思えます。

　これまで他人事として語ってきたことが実は自分たちもそうだったという。この順番は説得力という面で大切です。先に人の性質一般として述べておいて自分もそうだったということになれば、それは仕方のないことのように思えますから。〈君〉を愛したいのに傷つけてしまうのは人の性であり、それに従ってしまう〈僕〉が悲しい存在のようにさえ思えてきます。もし順番が逆で、〈僕〉が〈君〉を傷つけることを先に述べて、その後で人は一般にそういうものだということを持ちだしたら、言い訳のようにしか聞こえないでしょ」

「なるほどな」と西が応じた。「そうとも言えるけど、もっと単純なことじゃないのか。人のことを〈悲しい生き様〉をしているとか、〈人は皆わがままだ〉とかいうのは、この人なりに形成されたものの見方、つまりスキーマだろ。この人がどうしてそういうものの見方をするようになったのかは知らないけど、ちょっと独特な感受性というか歪んだ認知の仕方だよな」

自分の意見を否定されたと思ったのか、まりあは細い眉を軽く寄せて西を見た。

「まだ歌詞の一行目ですからね」北見はなだめるわけでもなく言った。「〈心すれちがう悲しい生き様〉に話を戻すと、その具体例と思われることが歌詞に書かれています。せっかくだから、これ使いますか」

　北見はホワイトボードを見やすい場所に移動して、備え付けのペンを手に、次のように書いた。

　優しさを口にすると　→　人は皆傷つく

　こんなに愛しているのに　→　別れてしまう

　一緒に暮していると　→　傷つけてしまう

「何をしてもそれは相手にうまく伝わらず、逆に相手を傷つける方向に作用してしまうんですね。〈この街〉では相手のことを思って何かをしても、逆機能が強くはたらいているから、関係を壊す方向に作用するようなんです」

「スティーヴン・キングの小説にでも出てきそうな街だな」

西が茶化した。

　北見は苦笑して続けた。

「そうなってしまうのは、自分の意図と相手の受けとめ方にずれがあるからだ、ということです。なぜすれちがいが起きるかというと、それは〈人は皆わがまま〉だからです。

表面的には相手への思いやりがあるように見えても、根底には〈わがまま〉があるので、結果的にすれちがいが生じてしまうんですね。でも〈僕〉は、なぜかそういう街を出て行きたいとは言わない。まあ、〈わがまま〉が原因であるなら、どこに行っても同じですけど。

〈僕〉の〈この街〉に対する態度は、批判と受容という矛盾したものになっています。批判と受容を足して二で割ると諦念になる。この街でずっと生きていきたいという積極性ではなく、〈この街で僕はずっと生きてゆかなければ〉と他に選択肢がないものとして引き受けています。決意というには弱々しく、諦めが入り混じっている。若いために街を出る資力がないということもあるでしょうが、〈この街〉が気に入らなければ他所にいけばいいのにそうしないのは、やはり〈この街〉が好きだからなんでしょう。自分が生活する場所は、自分のアイデンティティを形成する重要な一部です。特にこの人は〈僕が僕である〉ことに強いこだわりがあるので、〈この街〉から離れられない。離れたら、違う〈僕〉になってしまう」

尾崎豊の生き字引みたいな山口は、「『卒業』という歌では、学校生活について〈うんざりしながら　それでも過ごした〉と歌っていますが、似ているところがあるように思います」と言った。

そのとき、テーブルの上に置いてあった西のスマートフォンが「リンリンリリン」と威勢よく歌いだした。着メロは「恋のダイヤル6700」だ。

「あ、悪い」と言って、西はスマホを持って部屋を出ていった。「だから・・・なんだよ・・・までに・・・といてよ」話し声が切れぎれに漏れ聞こえて来た。戻ってくるなり、

「悪い、悪い。マンションの管理費滞納してる奴がいてさ。何回も督促してるのに無視するから頭にきて差し押さえするぞって文面のを送りつけてやったら逆ギレしてやんの。被害者はこっちだっつーの。君たちには関係ないね。続けて続けて」と言ってお道化(どけ)てみせた。

「西さんも大変なのね」なつみが揶揄した。

「ラクに生きるのもラクじゃないのさ」西がうそぶいた。

北見は気を取り直して再開した。

「次の歌詞は、〈人を傷つける事に目を伏せるけど　優しさを口にすれば人は皆傷ついてゆく〉ですね。優しさを口にしてさえ人は傷つくものなのです。何をしても〈人は皆傷つくものなので、それに気づかないふりをしてやり過ごすしかないということでしょうか。

歌詞のこの部分には、〈人を傷つける〉と〈人は皆傷ついてゆく〉という能動と受動がセットで語られています。傷つくことに強い感受性のある世界では、他人を傷つけることについても敏感なんですね。〈人を傷つける事に目を伏せる〉

CamScannerでスキャン

のは、そうした過敏さから身を守る行為ですね。露骨に目を逸らすのではなく、〈目を伏せ〉てやり過ごす。〈目を伏せ〉てやり過ごす処世術は〈悲しい生き様〉に見えます」
　山口が、我が意を得たりといった感じで喋りだした。
「いま北見さんが言ったことですよ。〈道端に倒れた様に眠る人がいるよ　一度は目にするが　すぐに目をそらして通りすぎる〉と歌われています。〈すぐに目をそらして通りすぎる〉のは関心がないからではなく、関心をもたないように心を遮断しているからです。「愛の消えた街」はギスギスした攻撃的な言葉で綴られていますが、それは語り手の苛立ちをそのまま伝えています。「愛の消えた街」は「僕が僕であるために」の観念性を、もっと具体のほうに引き寄せた感じですかね」
「では、気分転換にそれを聞いてみましょうか」と言って北見は、スマートフォンの音楽データのなかから「愛の消えた街」を選び、その場に流した。尾崎の尖った声が聞こえてきた。
「なんか一方的に決めつけてるような内容の歌詞だな」西がぼそっと言った。
　山口は弁護するとでもなく言った。
「自分に余裕がなく他人に関心を向けられないという内容で、言葉遣いも粗いんですけど、この寒々とした歌は、個人主義が進んだ八〇年代にふさわしいですね。寂しい時代の幕開けです。自分のこと以外どうでもよくなっていると歌う「愛の消えた街」とは、人とのつながりが消えた街ということでしょうね」
　かえって沈んだ雰囲気になってしまったので、北見は気を取り直して先に進むことにした。
「「僕が僕であるために」に戻りましょう。ここからサビになります。これまでは〈人を傷つける事に目を伏せる〉ようなナイーブさをみせていたのに、歌詞は急に〈僕が僕であるために勝ち続けなきゃならない〉という唐突なマチスモぶりは何なのか。〈勝ち続けなきゃならない〉と転回します。〈勝つ〉ということが具体的に何を意味しているかはともかく、何かを勝ち負けの枠組でとらえることと〈人を傷つける事に目を伏せる〉ような繊細さとは対照的です」
　北見はときおり手元のノートに目を落としながら続けた。
「とはいえ、ここで初めてポジティブな言葉が出てきたことに注目したいと思います。これまで〈僕〉は〈ため息〉をもらしたり、〈目を伏せ〉たりしていたんですけど、ここではなぜか急旋回して〈勝ち続けなきゃならない〉と意気込んでいます。前段の文脈とはいささか調子が違います」
「そうなんだけど、〈なきゃならない〉ということは義務に縛られているわけだから、窮屈だよな。正面から立ち向かうより、そこから逃げだす方が、八〇年代的だと思うけど」西が言った。

「まあ、そうですね。〈勝ち続けなきゃならない〉という言い方には、強迫的なこだわりも多少感じさせます。少し肩の力を抜いてもいいかなと。生真面目なんですね。

　このサビの部分は歌の中で何回か反復されるので、詳細に検討する前に、先に二番の歌詞についてふれていきましょう。先ほど、なつみさんが述べていたように、二番の歌詞では、一番の歌詞で一般的な〈人〉のこととして語られていたことが、具体性を帯びた〈君〉と〈僕〉とのことへと収斂していきます。二人は、「愛しているのに別れる」とか、「好きなのに傷つけてしまう」という矛盾した行動をとってしまう。これですね」

　北見はホワイトボードのほうを振り返って、先ほど書いたところを指さした。

「〈僕〉と〈君〉も〈この街〉の住人らしく、心のすれちがいを演じているわけです。〈こんなに愛していた〉のに別れるのは〈人は皆わがまま〉だからです。愛していることが強調されるほど、それにもかかわらず別れをもたらす〈わがまま〉が堅固な普遍法則のように思えてきます」

「別れる理由として〈人は皆わがまま〉だからというのは、普通、理由とは認められないけどな。単なる開き直りだ」と、西が言った。「でもまあ、〈わがまま〉が堅固な普遍法則だっていうのは一理あって、人が社会をつくるときに個人の〈わがまま〉をどうするのかというのは大きな問題だ」

「繰り返しになるんですけど」と、なつみが切り出した。「この歌の特徴は、〈僕〉は〈わがまま〉だと言うのではなく、〈人は皆わがままだ〉と一般論を持ち出すことです。〈僕〉だけがそうなのではなく、みんながそうなんだと言うんです。これって、自分の落ち度（わがまま）を相対化していることになりませんか。さりげなく自分を守っていますよね。〈わがまま〉なのはあなたでしょ、どうして普遍化するの、と。〈人は皆わがままだ〉と同じような言い方が一番の歌詞にもありました。〈人は皆傷ついてゆく〉がそうです。両者とも〈人は皆〉について述べています。〈人は皆〉ということは、誰かが〈わがまま〉であり誰かが傷つく側に固定されるわけではないはずです。でも、そうは言いながら、歌詞の中では、〈わがまま〉なのは〈僕〉で、〈君を傷つけてばかりさ〉とあるように〈傷ついて〉いるのは〈君〉という役割分担になっています。女性は傷つく側というジェンダー的な役割を担わされています。男性目線の歌詞ですね。〈君〉だって〈わがまま〉を言えばいいのに」

「ただね」北見はさえぎるつもりはなかったが、つい口を挟んでしまった。「〈わがまま〉な〈僕〉は自由にやれているのかというとそうではないんだよね。〈わがまま〉に気づき、それに抗しがたいと思い、それに落ち込む繊細さはある」

「もう少し続けさせて」なつみがきゅっと睨んだ。「〈明日さえ教えてやれない〉というところに〈教え〉るという言い方

がありますね。二人の関係においては、〈僕〉が導き手であるべきだと考えられているんでしょう。これは〈僕〉が男であり、男が主導権をもっていろんなことを決めていく、〈教え〉てやるのは男だということからきているんですね。でも、〈僕〉はまだ男として一人前ではないんですよ。一人前なら、何もしなくても僕は僕であるから、〈僕が僕であるため〉になどと悩むことはないでしょ。まだ自分が確立してない途上であるから、常に〈僕が僕である〉かどうかを意識してしまう。自分がそういう中途半端な状態にあるのに、女性に対して〈教え〉るという態度に出ようとするのが大人の真似をしているみたいで嫌だなと思ったわけ。もちろん一人前になっても、男性主導なんて嫌ですけど」

「山口さん、どう」北見が振った。

「言われてみればたしかにそうかもしれません。ちょっと気づかなかったです。でも、尾崎の侠気からすれば、男が導く側になるのは当然だったろうと思います。なつみさんの意見に付け加えることはないです。すいません」

なんだか、山口がなつみに謝ったようなかたちになったので、自分で言っておかしくなった山口は、「はは」と小さく笑った。

「べつに責めてるわけじゃないですから。誤解されると困るけど」なつみは片手を小さくあげて制した。

「じゃあまた、細かいことなんですけど」山口が言った。

「尾崎の表記上の癖の一つです。〈誰がいけないとゆう訳でもないけど　人は皆わがままだ〉とあるように、「〜という」を「〜とゆう」と書く癖が尾崎にはあるんです。現代仮名遣いというのは基本的に発音と一致していますが、慣習上、例外とされているものがあって、「〜という」はその一つです。それを発音どおり書いてしまっているんです。尾崎の遺したノートには、高校生くらいまで、こういう書き方が見受けられます。歌詞にもその名残があるんですね。歌詞のこの部分はたまたまそうなったというより、そういう表記をしてきたからそうなっているということです。他にもう一例あり、先ほど聞いた「愛の消えた街」に、〈いったいどんな愛が　育てられるとゆうのか〉とあります」

「ほんと細かいやつだな。たぶんそれを指摘したのはお前がはじめてだろうな」と、西が笑った。

「サビに移りますか。二番のサビはどうですか。一番とは言い替えがされてるけど」北見はヒントをだしたつもりでそう言った。

「〈君が君であるために勝ち続けなきゃならない〉というところだろ。一番の歌詞の〈僕〉を〈君〉に置き換えただけじゃないの」と、西はどうでもいいことのように言った。

「一般的に言って、歌ではサビの部分の歌詞はあまり変えないよな。でも、全く変えないのも芸がないから少しだけ変えるということがよくある。サビの部分の歌詞を変えないのは、

サビのメロディを聞かせるためにあえて歌詞は同じにして、言語認識処理の負荷を減らそうとするからだろう。または、この歌の場合のように、そこに主題的なものが集中しているから、それを繰り返すということもある。どちらの場合も、全く一字一句同じ言葉の繰り返しでは変化がなく飽きられるのも早くなるので少しだけ変えて違いを出す。

この歌も、歌詞の書き方のそういう暗黙のノウハウに従ったままで、〈僕〉を〈君〉に変えるのは安易でさえあるが、歌詞の流れでは、〈僕〉は〈君〉に〈明日さえ教えてやれない〉のあとに続けられるから、〈僕〉の助けを得られない〈君〉は、自分自身の力で〈勝ち続けなきゃならない〉と無理なくつながってゆく。〈君〉は一方的に庇護され受動的に生きるのではなく、自分の力で生きてゆかなければならないと言われている。なつみちゃん向きじゃないの」

「教えてやれないから自分でやっていけというのは、今度はいきなり放り出された感じでとまどうんじゃない？　自分のことだけ歌っていればいいのに、よけいなお世話って感じなんですけど」なつみは西に尖った目を向けた。

「歌詞の一部分を変えることについて、別の歌を参照してみます」と言って、山口は次のようなことを話した。

歌詞の一番と二番で〈僕〉を〈君〉に変えるという例は他にもある。例えばミスチルの「innocent world」（作詞、桜井和寿、一九九四年）ではこうなっている。

一番　Ah　僕は僕のままで　ゆずれぬ夢を抱えて
二番　Ah　君は君のままに　静かな暮らしの中で

人称を変更する効果のひとつに、歌詞に広がりがでるということがある。最後までずっと〈僕〉という一人称だけで書かれていたら、自分にしか関心がないのかと息苦しくなってしまう。形式的なやり方だとはいえ、〈君〉に変えたことによって、広がりがでる。というのは、〈君が君である〉ことは、〈君〉以外の他の誰にでも当てはまるものになっていくからである。〈僕〉の他に〈君〉を置くだけで、他の誰にも通じる開かれたものになるのだ。

三好達治に「雪」という短い詩がある。

太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ。
次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ。

この「太郎」とか「次郎」は固有名詞ではあるが、特定の誰かというよりは誰にも置き換えられるものである。そして、どこの家にも同じように雪が降っているということを、たった二人の名前を並べることによって表現している。〈僕〉や〈君〉も同じだ。〈僕が僕であるために〉や〈君が君であるために〉は、〈僕〉や〈君〉に限定されたことではなく、どこ

かの面についても言えることなのである。

「なるほどな」と西が笑った。「三好達治とミスチルを並べてみせたのには驚いた。ちょっと思いつかなかったからね。

ただ、俺も細かいことを言わせてもらうと、尾崎の歌では、〈僕〉を〈君〉に変えたところまではよいが、そうしたならしたで、他の部分ももう少し整合性をとればよかった。〈君〉の部分の歌詞はこうなっている。〈君が君であるために勝ち続けなきゃならない／正しいものは何なのか　それがこの胸に解るまで／君は街にのまれて〉。ここは、〈それがこの胸に解るまで〉ではなく、〈それがその胸に解るまで〉となるべきだろうが、〈僕〉を〈君〉に機械的に置き換えただけで済ませてしまっている」

山口は「それはそうですけど」などと応じつつ、机の上に置かれた本の、付箋が貼り付けられた箇所を指で広げて、「この歌が完成する前の段階では、こういう詩になっていました」と言って該当箇所を読み上げた。「二人が二人であるために／勝ちつづけなきゃならない／正しいものはなんなのか／それは　誰にもわからないから[13]」

「それは尾崎が書いた本なのか？」と西が訊いた。

「そうです。思いついたことのメモや歌詞の草稿などが書かれたノートが何冊もあって、それをまとめたものです」

「そんなものまで出ているなんて文豪なみの扱いだな。大学生が手抜きの卒論で書けそうな材料が揃っているじゃないか」

「この推敲過程は面白いと思います。少なくとも機械的に〈僕〉を〈君〉に置き換えたのではなく〈二人〉という案を考えていたわけです。ただやはり、ここは歌詞のように、〈君が君であるために〉となっていたほうがわかりやすいですね。「二人が二人であるために／勝ちつづけなきゃならない」となるとテーマが異なってきます。二人のことが書かれているのが「I LOVE YOU」という歌で、二人は勝ち続けることができず、負けて逃げているのです」

「その歌は知らないな……あー疲れた」と西が伸びをした。「お茶飲んだせいかションベンがしたくなった。ちょっとひと休みしようよ」

北見がチラッと時計を見ると、始まって一時間半ほどが過ぎたところだった。あと三、四〇分ほど話せば終わるだろう。他の者も疲れた顔をしているので一〇分ほど休むと告げた。

三

「これ食べませんか？」

山口がみんなの様子をうかがうようにテーブルの上に菓子袋を乗せた。

「ほう、オー・ザックか。まだ売ってたんだ。どこで買ったの」トイレから戻ってきた西が驚いて言った。

「尾崎だからオー・ザックはどうかなと思って。あんまり売ってないんですよね。たまたま見つけて」
「ダジャレのセンスがくすぐられたわけか」
「何これ。初めて見た。ポテチ？」なつみが言った。
「発売は一九九〇年で尾崎が活躍していたころです。ネーミングは関係あるかわかりませんけど。父が尾崎ファンで、テレビでこのCM見るたびに尾崎のことかと思ったって言ってました」
「どれ、味見するか」西が手を伸ばした。「あ、ちゃんと手は洗ってきたから大丈夫だよ」
「せっかくだからいただきます」北見も一枚つまんで食べた。「名前のとおりザクザク感はあるね。あ、お茶が誘われるな」
ペットボトルのお茶を傾けていると、香織が北見の隣に移動し、話しかけてきた。
「読書会って、本の感想を言い合うのかと思っていたけど、今日のはイメージ違いましたね。研究っぽいというか」
「好き勝手なこと言ってるだけですよ」
「作者本人のことにはあまりふれないのね」
「そうですね。書かれたものだけを読んで勝負してる感はありますね。作者が何を言いたいのかを探るのは学校の国語のやり方ですけど、ぼくらは、書かれたものがどう読めるかを競い合ってるようなところがあります」
「それってどういうこと」
「こんなことを言うと顰蹙を買うかもしれないけど、ぼくはアームチェア・ディテクティブのつもりなんですよ」
「それってホームズのことじゃない」
「そうです。ホームズって部屋に来た依頼人の靴の汚れをみて、どの通りを歩いてきたか推理するでしょ。あそこは工事中だから靴に赤土が着いているんだとか。現場に行かないで推理する。それが好きなんです。現地に行けば誰でもわかるんですけど、行かずにわかってしまうからマジックみたいなんですよ」
「それって尻が重いだけじゃないの。出不精とか」
「そういう問題じゃないんですけどね」
「情報が全部そろっていれば完璧に推理できるでしょうけど、断片的だと間違ってしまうんじゃない？」
「対象を観察して得られる不完全な情報の隙間を埋めるのが推理なんですよ。ところで、香織さんはこのあと飲み会には来ますか。続きはそこで話しましょう」
「いいわよ」と言って、香織はなつみの隣に戻っていった。
山口はテーブルの上の菓子袋を片付けた。オー・ザックはきれいになくなっていた。なつみは、菓子をつまんだ指先をティッシュで拭いていた。西はTシャツに手をなすりつけていた。
「では、再開します。引き続きサビの部分について考えていきます」北見が告げた。遠くで救急車のサイレンが鳴ってい

る。

　山口が口火を切った。「さきほど、なつみさんが言った一人前の話にちょっと関わってくるんですけど、さっきは付け加えることはないって言いましたが、これ関係するかなと思いまして、またもや細かいことなんですけど」山口は毎度すいませんという感じで話した。

「〈僕が僕であるために〉というサビですが、もしこれが「俺が俺であるために」だったらどうでしょうか。『ドラえもん』では、のび太は「僕」と言い、ジャイアンは「俺」と言います。一人称としては、「僕」は弱々しく頼りない感じで、「俺」は男らしいけど品のない感じがします。「俺」という言い方には押しの強さがあるので、「俺」を使って、「俺が俺であるために」と言うと、その言い方にある繊細な感じにそぐわないですね。「俺は俺だ」で終わりでしょう。〈僕が僕であるために〉と言うときは、やはり〈僕〉という、頼りない感じがする一人称の方が似合います。

　歴史的には、「僕」というのは明治時代のはじめに書生言葉として登場したものです。それまでの男性の一人称代名詞は「私、俺」だったんですけど、「僕」の登場によって「俺」の品位が下がり、「僕」が知的なエリート層の言葉として使われる一方、「俺」は庶民の言葉というイメージが持たれるようになりました。「僕」はやがて少年の使う言葉になります」

「たしかに、どういう自称で語るかは歌詞の印象を方向づけるな。語り手が「私」と言うのか「俺」と言うのかで歌詞のイメージが随分違ってくるからな」と、西が賛同した。なつみも頷いて聞いていた。山口は気をよくして眼鏡のブリッジを人差し指でくいっと上げて、話を続けた。

「実は尾崎の歌の一人称はたいてい〈俺〉か〈僕〉なんですが、〈おいら〉を使う例もわずかではありますがあるんです。「街の風景」「ハイスクールRock'n' Roll」というデビュー・アルバムに収録されている歌と、「COOKIE」「虹」という後期のアルバム『誕生』に収録されている歌です。実は後者の歌詞は、初期のころに書いたノートから流用したものです。他にも「秋風」「弱くてバカげてて」「酔いどれ」「もうおまえしか見えない」などデビュー前に作った歌で、アルバムには選ばれず、死後発掘されたものに〈おいら〉が使われています。つまり尾崎豊という書き手が選んだ一人称代名詞は当初〈おいら〉だったということですね。しかし、〈おいら〉ではあまりに野暮ったいので、〈俺〉や〈僕〉になっていったのでしょう」

「そうね、男の人で自分のことを「おいら」なんて言う人は私の周りにはいないもの」お嬢様育ちのなつみが言った。

「ビートたけしが「おいら」って言うよな。足立区の下町で育った人で、「おいら」は下町言葉だ」と西が補足した。

　山口は「そうです」と頷いた。「尾崎は幼少時代を練馬区

で過ごしています。周囲はまだ田畑や原っぱが残っていて、都市化されつつあったけど、まだ過渡の時期ですね。「虹」と「COOKIE」のサビ部分の歌詞はデビュー前に書かれていました。のちに「虹」となる詞は、当時の創作ノートではこうなっています。

今日も雨があがるのを　ずぶぬれで待つおいらさ
ねえ　あきれた顔をしないで　心のドアをあけて(3)

このフレーズは、その後もノートに繰り返し現れますから、よほど気に入ったイメージだったんでしょうね。面白いことに最終形、つまり「虹」として作品になったものでは〈おいら〉と〈僕〉が混在しています。〈おいら〉の部分はそのまま使い、〈僕〉の部分はあとから書き足したことをうかがわせます。〈おいら〉はかつての創作の痕跡なんですね。

一方、「虹」の二人称は、〈おまえ〉と〈君〉が混在しています。これは、〈ずぶ濡れで待つおいらさ　おまえ呆れた顔をしないで〉、〈水たまりに映った君の影が僕の心を開く〉と使われているように、「おいら／おまえ」「僕／君」がセットで使い分けられているんです。人称というのは単独で存在するものではないですから。必ず対他関係をともなっています。〈おいら〉という人称では、それにふさわしいまなざしで世界を見ている。だから〈おいら〉の目に映るのは〈君〉ではなく〈おまえ〉なんです」

北見は山口の発言を聞いて面白いと思った。先ほどの香織の質問には、ミステリーのように読むと答えたばかりだが、山口の読み方は謎解きっぽくて気に入った。普通なら読み過ごしてしまいそうな些細なことに疑問を感じることが、思いもよらぬ謎への扉となる。書き手も気づかなかった意味が見出される。そうすることで批評もまた創作になると思った。

「話を本題に戻していいかい」軽い貧乏ゆすりをしながら西が言った。山口の発言が長すぎてしびれをきらしたのだろう。

「サビの〈僕が僕であるために勝ち続けなきゃならない〉というのは、よく考えると奇妙な文だよ。〈僕が僕である〉ことと、何かに〈勝ち続け〉ることとが結びつくのはしっくりこない。〈僕が僕であるために〉という文には、人に流されないとか、自分の信念をしっかり持つとか、自分に関わる態度について述べた内容が続くはずで、何かに〈勝ち続け〉るというのは方法がズレているんじゃないか」

「それは、わたしもそう思う」と香織が会話に入ってきた。

「わたしはこの歌詞をずっと〈立ち続けなきゃならない〉と思っていたって最初に言いました。たんなるわたしの聞き間違いではなく、山口さんもそうだったんでしょ。〈この冷たい街の風に歌い続けてる〉という歌詞は、逆風に抗して立っている姿をイメージさせます。それは自立という言葉ともよく合います」

CamScannerでスキャン

〈勝ち続け〉ると言っているのは、何に勝つということなのか」山口が言った。「注目したいのは、ここで共通して使われている〈続け〉るという言葉です。〈僕〉は〈歌い続け〉ることで〈冷たい街の風〉に抗しているんですね。つまり〈歌い続け〉ることが〈勝ち続け〉ることなんです。この語り手は歌によって自己表現しているのだから、歌を歌うことが自分らしさを証しすることになると考えるのは理解できます。

〈勝ち続け〉〈歌い続け〉るの〈続け〉るということは、一回勝てばいいのではなく、一度歌えればいいということではないですね。〈僕〉を圧倒する力のほうが大きいから、拮抗するためにたえず〈続け〉ていなければならない。「卒業」という歌には、〈逆らい続け　あがき続けた〉とあります。この〈続け〉たという表現も、状況を転覆できないなりの抵抗のアピールですね」

なつみが香織のほうを向いて言った。

「香織の言う、立つと勝つの違い、山口さんの言う〈続け〉るということの意味。それをここでちょっと整理してみたいと思います。

〈僕〉は、〈勝ち続け〉ていないと〈僕である〉状態でいられなくなるというんですが、〈僕〉はよりよい〈僕〉に進化するために〈勝ち続け〉るのではないですよね。たんに〈僕である〉ことを保持するために、〈勝ち続け〉るんです。たんに〈僕である〉ことのために、「在る」こと以上の努力をしなければならない。『不思議の国のアリス』で、赤の女王が、おなじ場所にとどまるためには、せいいっぱい走っていなくてはならない、と言うように、同じところに立ち続けてふんばっているだけでは置いて行かれてしまうことがある。自分も動いていないといけない。自分も動くことをこの歌では〈勝ち続け〉ると言ったんじゃないかしら。勝つというのは、自分の内部の問題ではなくて、外部との相対的な関係を強く意味しています。比喩的に自分に勝つとは言いますけど、それも自分を対象化して外部化して、もう一人の自分を作り出すことによって可能です。

〈僕が僕であるために〉という言い方は実体論的なものではないと思います。〈僕〉なるものは実体的に、つまり何もしなくてもそのまま存在するものではなく、たえず〈勝ち続け〉てゆくことを通じて〈僕〉の本質「僕らしさ」がそのつど構築される。それに先立って〈僕〉の本質なるものがあるわけではありません。本質があれば何もしなくても消えることはないですけど、本質がないから、一人前ではないから、と言ってもいいですけど、「僕らしさ」を〈勝ち続け〉てゆく運動それ自体のうちに見出してゆくしかないと思う。〈僕〉という実体があってそれを保持するのではなく、外圧から守る行為によって〈僕〉が現象としてたち現れるということです。運動が止まると自分も消滅してしまうから〈続け〉るしかありません。

CamScannerでスキャン

街の魔力に負けず自分らしさを守ろうとすること自体が、自分らしさを生む行為なのです」

一昔前に流行った理屈だよな、と北見は思ったが、この歌ができた時代に適っているとも思った。

「ちょっとまた切り口を変えるんですけど」山口はタブレットにいろいろメモしてあるらしく、タブレットの画面に目を落とし、ときどき画面を指でスワイプしながら話した。「〈勝ち続けなきゃならない〉というのは口語の砕けた表現です。これを文章語になおせば、「勝ち続けなければならない」と厳しくなります。このように言い直してみるとわかるのは、これは〈この街で僕はずっと　生きてゆかなければ〉と言っていることと響きあっているということです。〈生きてゆかなければ〉は、〈ならない〉を省略し、言いさしのかたちにとどめることで厳しさを緩和していますけど。

〈僕〉は二つの条件に挟まれているんです。〈この街で僕はずっと　生きてゆかなければ〉ならないし、たんに生きていればいいのではなく「僕らしさ」がなければ意味がない。そのためには、僕らしさを損ねるものと戦って〈勝ち続け〉なければなりません。〈この街〉で生きていくために戦う相手の一つは〈この街〉それ自体です。それは街が人の心を歪めているから。〈優しさを口にすれば人は皆傷ついてゆく〉とありましたが、〈この街〉では、〈優しさ〉は逆に機能してしまいます。こうした環境では、〈優しさ〉で立ち向かうのではなく、反対に、戦って勝つことが人を守ることになります」

「街と戦うっていうけど、そんな大きな相手とちっぽけなひとりの人間がどう戦うんだ。ウルトラマンじゃないのに」西がひやかす。

「繰り返しになりますけど、それは〈冷たい街の風に歌い続け〉るということです。街の冷たさを中和するように暖かい歌声を届けるということです」

「でも」となつみが言った。「戦い一本槍ではなく、この人はもうちょっと柔軟ね。戦って勝ち続けるという緊張関係をつくる一方で、〈僕は街にのまれて　少し心許しながら〉とも歌っています。自己が侵犯されないように反撃的な身振りで〈勝ち続け〉よと歌っていたのに、それが〈のまれ〉るように街に溶け込み、心を許しています。主体として屹立する自己と、環境に適応しようとする自己という、自己の二つの面が現れています。息の詰まる「剛」の姿勢ばかりではなく、力を抜いた「柔」のしなやかさも見せている。というのも、街に住み続けるのだから、街の外部に立って戦うことはできないからよね。内部にいて効果をあげること。戦略としては、〈街にのまれ〉つつ戦うこと。しかも〈ずっと〉この街で生きていかねばならないから長期戦です。〈街にのまれ〉つつ、つまり街を利用しつつ戦うけど、街に埋没してはならない。完全に飲み込まれてしまわない程度には離反していなければ

CamScannerでスキャン

ならない。正面切って抗うことはしないけど自己主張は放棄しない。それが〈歌い続け〉るということでしょう。戦って勝つというけど、それは〈歌う〉という平和的な手段によるものです。平和的ではあるけど、「歌う」の語源は「訴う」であるという説もあるように、それによって何かを変えようとする行為でもあります」

「いま、なつみさんが言ったことをぼくなりに要約すると」と北見は言った。「〈勝ち続け〉ることへのこだわりは、〈街にのまれ〉るという反対の状態を受け入れることで別のものに変わり、〈勝つ〉要素も〈のまれる〉要素も含んだ〈歌う〉という別の状態へと止揚されたんだと思う。〈僕〉は歌うことで街を吹き渡る風と一体になりつつ、なおも自分自身を確保することができる。「僕が僕であるために」というタイトルからは、他人から影響されず自分らしく生きる純粋性を想像してしまうんですけど、歌詞の内容はそうではない。周囲と妥協する部分もありながら、しかしそういうなかで侵食されない芯として「僕が僕である」ことは守っていこうということなんだと思います」

「後期の尾崎の歌詞が不純さにたいして拒否反応を示す潔癖さをみせたのに比べると、ここにいる尾崎のほうが、むしろ清濁あわせ飲む広量さがあると思います」と、山口は付け足した。

「次に行きましょう」北見は先をうながした。「〈正しいものは何なのか　それがこの胸に解るまで〉とありますが、ここに出てくる〈正しいもの〉は、〈僕が僕であるために勝ち続けなきゃならない〉という文とつながりが悪いように思うんですが、どうですか」

「そこは俺もひっかかったんだよ」西が言った。「〈僕が僕である〉ことと〈正しいもの〉とは、歌われる言葉として時間的な順序の中に置かれるとすんなり耳に入ってくるんだけど、両者は価値の異なるものだ。〈僕が僕である〉ことは存在の同一性だ。それは「僕らしさ」のような内部の基準に依拠する。社会的な価値である〈正しいもの〉とは別のものだ。なぜここで急に〈正しいもの〉が持ちだされたのか。おそらく自分の内部に依拠するだけの〈僕が僕である〉という指針では自分中心の狭い価値観の歌になってしまうので、別の規範として、普遍的な感じのする〈正しいもの〉が呼び出されたのではないか。

そもそも、心のすれちがいにより人を傷つけることを避けようとするときに、対処策として〈僕が僕である〉ことを主張するのは逆効果だろ。歌詞では、心のすれちがいの原因は、〈人は皆わがままだ〉からと言われている。〈僕が僕である〉ことを主張するのは程度により〈わがまま〉になる。〈僕が僕である〉ことを優先していたら、すれちがいを増幅するだけだ。〈僕が僕である〉と主張するような人たちを束ねる公

共性として〈正しいもの〉が必要なんだよ」
「書き手はそこまでの問題意識はなかったんでしょうけど、無意識にある心の揺れが、ここに相反するものを並べて置かせたんでしょうね。〈僕が僕である〉ことを超えるものとして〈正しいもの〉が必要なんだと」
「〈正しいものは何なのか　それがこの胸に解るまで〉とあるんだけど、〈この胸に解るまで〉の〈まで〉は、それまで決定的な行動を起こさないという猶予期間を意味してるよな。実際に〈解る〉ときがくるのかというのも、かなり怪しい。解りたいという切実さもあまり感じられない。解ったらどうするのかというのもはっきりしない。今できるのは、先延ばしすることだけといったニュアンスを感じる。〈僕が僕である〉という指針を超える上級審の判定として〈正しいもの〉があることが前ぶれされてはいるのだが、その到来は〈まで〉という言葉によって先延ばしされてしまうんだな」
西の批判的な発言に対して、山口は擁護するように、「先延ばししているあいだ何もしないのではなく、歌を〈歌い続け〉るんですけどね」と言った。
「正しいかどうかということには倫理的な厳しさがあるけど、それを歌という美的な問題にずらして穏当なものにしようとしているよ。はぐらかしたんだ」西が容赦なく言った。
北見は苦笑しながら先に進めた。
「まあ、時間もあれなんで次にいきましょうか。次は〈僕は街にのまれて　少し心許しながら〉という部分です。ここは先ほどから何度か言及がありましたが、なつみさん補足ありますか」
「繰り返しになる部分があるかもしれないけど」と前置きして、なつみは言った。「〈のまれ〉ることにはマイナスのイメージがあります。油断するとのみこまれる不安がある。〈心許し〉という言い方からも、逆に、街は心を許せない対象であることがわかります。でも、〈少し〉心を許すだけなので、警戒はしつつも街に埋没してしまうことはないですね。自己の中核的な部分は残しながらも周辺的な部分を明け渡す。街にたいして常に身構えているのではなく、リラックスしています。街に対してイエスでありノーである。その中庸にいることになります」
「いいですね、中庸。最初は不安定な感じの歌だったけど、最後はいいところに着地してくれそうですね。次は最後のフレーズになります。〈この冷たい街の風に歌い続けてる〉という部分。西さん、まとめとしてもどうですか」北見はうながした。西にはまとめ役を与えるなど重鎮感を演出してやったほうがいい。
「そうだなあ」と少し考えてから西は喋りだした。「この歌は〈ため息もらしていた〉とアンニュイな語りで始められていたよな。そして人間関係の現実に対する自分の無力さに沈みこんだあと、なぜか急に〈勝ち続けなきゃならない〉と高

揚し、最後は〈この冷たい街の風に歌い続けてる〉と落ち着いている。そういう情動の転変がある。図式化すれば、憂鬱→高揚→平衡ということになる。北見くん、ボードに書いてくれる？　……あ、サンキュ。不思議なのは、そのように切り替わってゆくきっかけは何なのかということだ。〈ため息〉が〈歌〉に変わるまで、少しづつ跳躍してゆく理由はよくわからない。歌による自己触媒反応かもしれない。

歌詞の終結部分である〈この冷たい街の風に歌い続けてる〉について言えば、〈街の風〉というのは、街にある建造物や人々のあいだを吹き渡ってきた風だから、街の全てのものの表面に触れ、それらがないまぜになった気配を運んでくる。〈街の風〉は、その街に特有の空気を感じさせる。〈僕〉は直接、街にはたらきかけるわけではないが、風を媒介にした歌によって街の空気を変えようとする。〈この冷たい街の風に歌い続けてる〉というのは、絵としては、風が吹いてくる方向にあらがうように歌をぶつけている感じかな。風と歌は親和的だ。いずれも空気を震わせる。風の向きにさからって歌う行為は、〈冷たい街の風〉を打ち消し和らげるかのようだし、同時に、抗すべき相手であるその風が拡声器となって、歌声を街の隅々にまで運んでくれる。無色透明で目に見えない風に、歌声という意味ある音がプラスされる。それが広がってゆくさまは〈僕が僕である〉ことを訴えているかのようであるし、まるでこの街を救う行為でもあるかのようだ……なんてカッコいい締め括り方でどう？　君たちの意見もちょっとずついれておいたけど」

「補足ですが」と山口。「「僕が僕であるために」は、『十七歳の地図』というデビュー・アルバムの最後に置かれています。で、この歌は、〈街の風〉に対する態度で終わっていました。実は同じアルバムの冒頭に置かれた「街の風景」という歌は、〈街の風に引き裂かれ　舞い上がった夢くずが　路上の隅で寒さに震え　もみ消されてく〉と、〈街の風〉で始まっています。このアルバムは〈街の風〉で始まり、〈街の風〉で終わっているんです。いずれも〈寒さ〉〈冷たい〉といった言葉があり、人に対する街の冷たさが共通しています。ここにループを見出した場合、「街の風景」の歌詞、〈街の風に引き裂かれ　舞い上がった夢くず〉が〈もみ消されて〉しまうという部分が意味深に聞こえてきます。「僕が僕であるために」で、〈この冷たい街の風に歌い続けてる〉とされた歌声は〈夢くず〉として〈もみ消されて〉しまうことが予感されていることになります。もちろんそれは深読みかもしれませんが、〈僕〉の歌は自分自身に一時的な達成感を与えはしても、心のすれちがいという街の現実に対しては何の変化ももたらすことはなく、始めの〈ため息〉に戻ってしまうことになるかもしれません。だからこの歌は何度も繰り返されねばならないだろうと思います」

北見は椅子に座りなおし、あらたまった顔つきで言った。

「ありがとうございました。読書会で歌詞を読むという初めての試みでしたが、うまくいったと思います。歌詞という短いテクストで二時間もつのかという意見もありましたが、予定の時間は超過してしまうほどでした。最後に、お題を提出した者として、今日話したことのぼくなりの感想を述べてみたいと思います。

『僕が僕であるために』というタイトルからは、確立途上にある自己に対する脅威とそれへの対処が予想されるんですが、歌詞は社会への対抗が歌われるわけではなく、解決の糸口は自分に向けられます。自分を取り巻く環境はあきらめがちに受容され、その中で自分はどうすべきかが綴られています。僕が僕であるために勝ち続け、とはいっても、それほど戦闘的な姿勢ではありません。むしろ湿った陰気を歌声で清め、少しでも中和しようとする。それは同時に自分の存在意義を確認することでもあります。この歌はフォークっぽいけど、かつてのフォークが社会に対するメッセージを歌ったようにはまなざしは社会に向かわず、同志を糾合することもなく、自分ひとりの内面に向かっていると思いました。だから、身の丈にあった歌になっていて、それが今でも共感できる理由だと思います。そんなところでしょうか。

まだ話し足りないことがある人は、続きを居酒屋でやってください。あとはもうぼくはでしゃばりません」

外へ出た五人はそれぞれ伸びをした。暑さはやわらぎ、肌に心地よい風が吹いていた。

四

居酒屋での話題は、読書会の延長で歌詞の話になった。

「尾崎豊の系譜を継ぐ人っているんですか」ビールのグラスを置いて香織が訊いた。

「自分がそうだっていう人はいないんじゃないかな。まあ、息子はあれだけど」北見は枝豆を口の中に入れながら言った。

「そう言えば、オンナ尾崎豊って言われる人が何人かいましたね。橘いずみとか」

「相川七瀬は尾崎に似てると言われなかったか？」西が言った。

「相川は一九九五年デビューで、尾崎没後三年経っています。尾崎の受容のされ方がヤバイ奴から切なさを歌う人へと変わってきた頃ですね」と、すかさず山口が解説した。

「俺は渡辺美里の『My Revolution』が尾崎っぽいと思うんだよ」西は焼き鳥の串を指揮でもするかのように振り回しながら主張した。

「それは作曲した小室哲哉を一躍有名にした一九八六年の歌で、尾崎がデビューしてだいたい三年たった頃に出た歌ですね」山口はタブレットで調べながら言った。「歌詞には、〈バイク〉〈壁の落書き〉〈教科書のすき間に書いてた言葉〉〈自

〈[illegible]、誰にもわからなくない〉とか呪詛めいた雰囲気の言葉が並んでいます」

「レボリューションにマイが付いているのが八〇年代っぽい。バブル経済の頃から自己啓発セミナーが流行るけど、それをちょっと予感させるような歌だよな」

「作詞も小室だっけ？」北見は思い出そうとしたがあやふやだった。

「いえ川村真澄という人で、これが代表作です」

「なんだ、小室かと思ってた。なんとなく小室テイストを感じる歌詞だから」

「例えば？」西が訊いた。

「例えば、一九九五年の「WOW WAR TONIGHT～時には起こせよムーヴメント」は、仕事に追われているサラリーマンの応援ソングですが、このムーブメントっていうのは、自分で動き出さなきゃルーティンな日常は何も変わらないっていうことです。〈自分を壊せ〉とまで言っていて、自分を変えようというマイ・レボリューションと同じですよ。サラリーマン版のマイ・レボリューションです。「WOW WAR～」という歌は、自分で自分を守れ、自分で動き出せ、自分を壊せ、自分で自分を褒めろという、自分が起点になっている歌で、仲間も出てはくるんですけど、彼らも同じようにそうして自分で頑張っている個々の存在で、連帯しているわけではないんですよ、きっと。『My Revolution』のほうも、自分の気づきを〈誰かに伝えたい〉と言っています。個人ごとに変革してその自分の情熱を他者に感染させていくという戦略なんですよ。ツイッターでいう「拡散希望」です」

「むしろ小室は歌詞の書き方を、この歌から学んだんじゃないかとも思うけど」山口は言った。「よく読むと独自性があって、非常階段に響く靴音なんて意味もなくサスペンスフルだし、他にも結構うまいことを言ってるんですよ」

酒場談義はいつ果てるともなく続いていた。（了）

第三部　尾崎豊という事件（尾崎論のためのノート）

CamScannerでスキャン

一　尾崎家・少年時代・活動前期――父の謎と「延期と復活」

尾崎豊の人生を語るにはいくつかのトピックがある。これはそのままマスコミのスキャンダリズムと親和的である。

一　一〇代後半、反抗する若者の代弁者
二　二〇代前半、覚醒剤との戦い
三　二六歳、謎の死

尾崎豊について語るとき、多くの人がこの三点をおさえた人物論になる。こういうトピックがあるせいで人物論として語りやすくなっている。逆に言えば、作品より人物論のほうに目が行きやすいのだ。

尾崎豊について書かれたいわゆる「尾崎本」は、本人の著作を除いて、没後三年のあいだに三〇点ほど刊行された。父や兄などの親族、プロデューサーやマネージャーなど、尾崎をよく知る関係者によるもの、その他、批評やエッセイなどである。その後、妻や息子も本を書くが、身の周りの人がこんなに本をだすのは珍しい。日本のミュージシャンでは他に例がない。

「尾崎本」を最も多く書いたのは、父の尾崎健一である。単著だと九冊にのぼる。短歌をたしなみ、息子の生育日記も長年にわたってつけていた人だから、言葉をあやつることには慣れていたし、書く材料も手元に豊富にあった。

父親の書き物の特徴は、詳細な日記を資料に使っていることである。自分自身の日記の他に、二人の子どもの視点で書いた日記をつけていた。合計三冊を同時に書いていたことになる。豊視点の日記は、一九六八年(昭和四三)一月一日(二歳一か月)から一九八一年(昭和五六)二月二五日(十五歳二か月)までの十三年間、高校受験の頃まで続けられた。

自分の息子が後年これほど騒がれる存在になるとは思っていなかったであろうに、よく記録していたものだ。父親が丁寧に日記をつけていてくれたおかげで、後のスターの子ども時代が日付つきでよくわかるという、ファンにとっては稀有な経験ができるのである。

健一は、妻と息子を続けて失くしている。その喪失感を埋めるためにも、本を書くことが癒やしになったのであろう。十分な年齢まで生きたとはいえない息子について、その思い出を書き残すことは亡き者への供養にもなる。

CamScannerでスキャン

父・尾崎健一という人

尾崎豊の生涯についてふれる前に、その父である尾崎健一という人がどういう人物なのかを概観しておきたい。尾崎豊の生き方は、父の影響がかなり強いと思われるからだ。

「坂の下に見えたあの街に」という歌がある。プロの歌手になるために家を出ていくときの自分の心境を語った歌で、歌詞の一番は母親、二番は父親との関係が主題だ。父親はこう描かれる。

尾崎健一『尾崎豊 少年時代』
（角川文庫）

〈俺〉がアルバイトから帰ると、親父はストーブをつけてくれる。そして十九歳の〈俺〉に昔の話をする。その話の意味がこの歳になってようやくわかった。

父親はどういう〈昔話〉を語ったのか。それは〈俺〉の行動から推測できる。〈坂の下のあの街の中で　必死に探し続けてた物　あの日の親父と同じ様にね〉と歌詞にはある。〈俺〉は無意識のうちに、父親の若いころをなぞるような生き方をしていたのだ。〈家庭（いえ）を飛び出してきたのは　それより上目指してたから〉とある。自分はこんなもんじゃないと思い、もっと上の生き方を探していた。「あの日の親父＝昔話の中の親父」も、〈俺〉のように上を目指して家を飛び出したのだろう。これは父親の健一が、若いときに自分の可能性を信じて田舎から鞄ひとつで東京に出てきたことと一致する。〈昔話〉とは、あてもないのに上京して苦労した話のことなのだろう。父親が田舎から出てきたように、自分も〈坂の下のあの街〉から出てゆこうとしている。〈やがて俺も家族を持ち同じ様に築きあげるだろう〉と続くように、これからは自分が中心になって新しい家族ができることを想定している。そしてそこで育った子どもたちはこの〈俺〉のように、やがて〈俺〉を乗り越えて家を出てゆくことになるだろう。ここで語られているのは反復である。〈俺〉は父親の生き方を繰り返す。〈俺〉の子どももまた〈俺〉の生き方を繰り返すことになるだろう。家を飛び出すということから親子の断絶のように思えてしまうがそうではなく、子は親の生き方を反復しているのである。

以下しばらく、健一の本に記された断片から、この人の人生を再構成してみたい。

尾崎健一は一九二六年（大正十五）十

二月六日に愛知県半田市に生まれた。大正はあと十九日で終わり、十二月二五日から昭和が始まる。尾崎家は先祖代々、飛騨高山で農業を営んでいたが、健一の父親の代で一旦離農し、半田市に出てきていた（のちに帰農して一家は高山に戻る）。

健一の父親は飛騨の大八賀村塩屋の農家の長男だった。母は隣の丹生川村の出身である。丹生川村は岐阜県高山市と長野県松本市を結ぶ国道一五八号沿いにある。その国道一五八号を起点とする国道三六一号を南へ少し行ったところが大八賀村塩屋である。両村とも現在は高山市に編入されている。高山は山奥の中に開かれた大きな町といった風情の土地である。江戸時代は幕府の直轄領となり、古い町並が現在でも多く保存され観光客で賑わっている。飛騨地方の一部であり、森林の面積が多く、木材・木工業が盛んだ。

尾崎の姓は、健一の推測では、戦国時代に丹生川村に尾崎城を築いた塩屋秋貞に関係しているという。しかし奇妙なことに、大八賀村塩屋の部落には昔から尾崎姓は自分の家一軒しかなかったという。

健一の父は日露戦争に出征し、乃木将軍のもとに一兵卒として二百三高地の前線で戦った。この戦いは戦死者が多かったが、足を負傷したため内地の病院に後送された。その後は高山で農業をしていたが、結婚後に離農し、愛知県半田市にあった東洋紡績の知多工場で働いた。綿糸・綿布の製造と販売をする、当時の半田の経済を支える最大の会社だった。健一はその半田市で生まれた。一家は社宅に住んでいたが、一九三四年（昭和九）三月に高山に帰り、再び農業に従事する。それにともない、健一も小学校三年の春から飛騨の小学校に転校した。父は厳しい人で、健一はいくども意見が衝突した。それだけに自分は、子どもを悩ませないような父親になろうと思ったという。

健一という名前だが長男ではない。七人兄弟の末っ子だった。兄の一人は多才な人で、タイプライター商会を営んだり、地元の小説同人誌に入ったり、郷土史の編集委員をしたりした。

健一の妻（豊の母）絹枝は、一九三〇年（昭和五）一〇月二四日、飛騨の丹生川村で生まれた。健一の母と出身地が同じである。絹枝の父は丹生川村で大きな材木商を営んでいたが、終戦前、商売に失敗して工場を人に譲り、一家は高山市内に出た。戦後まもなく父が亡くなり、次いで母が一九五二年（昭和二七）に亡くなると、同年、愛知県にある国立療養所大府荘に職を得て、一九五七年（昭和三二）一〇月に健一と結婚するまで、ここで事務員として働いた。健一は妻との馴れ初めを記していないが、絹枝と健一の母とが同郷であることから紹介によるものだったのではないか。健一が幼少時代を過ごした半田市と絹枝が勤めていた大府市は知多半島のつけ根の部分にあり、近いという縁もある。いずれにしても、尾

映画の演技は演劇の仕事であると言っ
て間違いない。豊の本籍も結婚するまで高山市にあった。

絹枝は社交的で、二〇歳ころ地方の演劇グループに所属していた。晩年は民謡で県大会入賞するほど達者だった。他方、健康に恵まれず、結婚後、半年して髄膜炎にかかり、五回ほど入退院を繰り返した。豊が生まれて一年半ほどたった一九六七年（昭和四二）四月二八日にも絹枝は髄膜炎を発症し入院している。かなり重篤で、完全に意識を失い昏睡状態となった。死は目前であるから身内を呼ぶように医師に言われたという。このときクリプトコッカス菌が検出されている。この菌はカビの一種で、ハトなど鳥の糞のなかで増殖する。糞が乾燥し微粒子となって舞い上がった病原体を人が吸い込んで肺に病巣を作る。体力が落ちていると、肺炎、髄膜炎、脳炎を起こすことがある。患者発生率は一〇〇万人につき年間二〜九人である。

死の淵をさまよった絹枝だが、三度奏により二、三日すると快復のきざしが見えてきた。健一は、妻の奇跡的な蘇生を目撃し、仏教に深く帰依したという。絹枝が闘病していた三か月ほどの間、子どもたちは、兄の康は名古屋にいる母の姉のところへ、豊は高山にいる父の両親のところへ預けられた。健一は、この体験（一歳半のとき高山の実家に三か月預けられたこと）が、豊の作品に流れる孤独感の原型になったのではないかと推測している。否定はできないが、賛成もできない。脳がまだ可塑的な状態にある一歳半のときの経験が記憶として持続したとは考えにくい。

健一の人生に話を戻す。健一が生まれたのは大正十五年、つまり昭和元年であるから、昭和の年から一を引いたのが健一の満年齢になる。飛騨高山の農業学校に通っていた健一は、一九四三年（昭和十八）十二月に三か月繰り上げて卒業。翌年一月から営林署に勤務し、その翌年に終戦となる。営林署の職場は自宅のある高山から四〇キロ離れた山の中にあった。

健一の父は終戦直前の一九四五年（昭和二〇）六月に六一歳で癌で死亡した（母はその後三〇年ほどたって九三歳で亡くなった）。昭和二〇年八月十五日の時点では健一は十八歳、その四か月ほど後に十九歳になる。ものごとの道理がかなり理解できるようになっている年齢であり、そのとき敗戦により社会の価値観が一八〇度ひっくりかえる経験をしたのである。そのため、健一はその「リベラルであることを重視するようになった」という。[1] 自分の考えを他人に押し付けたり、子どもを叱って従わせるようなことはしたくなかった。こういったことを書くとき、健一は豊のファンを意識していたのではないか。自分は自由を求める豊に先んじて自由を重視していたということである。

健一は営林署で植林や伐採の仕事を四年ほどやった。仕事は嫌いではな

[illegible]

に為った。一級建築士の夢は潰れ、とにかく学校へ行こう、授業料の少ない大学へ行こうと思い、[illegible]にした。その間、[illegible]事務所に非常勤で勤めるなど職を転々とし、一九六四年（昭和三九）に立川の自衛隊に入隊し、事務官となった。[illegible]自衛隊は朝鮮戦争時につくられた警察予備隊が昭和二七年に保安隊に改組され、昭和二九年七月一日の自衛隊法施行によりできたばかりだった。健一は自衛隊勤務のかたわら[illegible]にも通い、[illegible]歳で卒業した。自衛隊には一九八六年（昭和六一）の暮れに定年退職するまで勤務することになる。

健一の結婚

健一と絹枝は一九六七年（昭和四二）に結婚、[illegible]のアパートで新婚生活を始めた。健一が上京してから結婚するまで四、五年経っている。健一が上京したころ、母を失くした絹枝は愛知県

[illegible]豊の[illegible]であるが、遠く離れていたらしい[illegible]人が、どうやって知り得たのかはわからない。

二人は一九六〇年（昭和三五）に町田市の都営住宅に引っ越す。その年に長男の康が生まれ、五年後の一九六五年（昭和四〇）十一月二九日に、世田谷区池尻にある自衛隊中央病院で豊が生まれる。豊は、健一が二九歳になる直前の子どもである。

実は、健一は、豊の母である絹枝とは再婚であり、前妻とのあいだに男子が一人いた。健一は上京前、一九四九年（昭和二四）二月に最初の結婚をしており、同じ年の十二月に息子が生まれている。豊の異母兄にあたる人で、年齢は十八歳離れている。この人は『VIEWS』（一九九四年十二月号）に登場し、インタビューを受けている。岐阜県と思われるところに住んでおり、当時、四四歳で、駐在所勤務の警察官であった。尾崎豊が弟だということは[illegible]から知らされたという。父である健一とは一度会っただけ。豊没後の翌年に突然訪問してきた。それまでは年賀状が一度きたきりで、仕送りもなかった。健一がなぜ突然現れたか推測がつく。騒動の渦中でマスコミが嗅ぎつけて訪ねてくることを予測したからだろう。

健一はどうして妻と幼い子を残して家を出てしまったのか。このあたりの経緯は、自分の過去を語るのが好きな健一も記していない。健一は高山を離れ、妻の家に婿養子に入った。それが昭和二四年。しかし翌年、家を出て高山へ戻ってしまう。上京したのは昭和二八年ごろなので、高山へ戻って、二、三年は何か他の仕事をしていたのであろう。協議離婚が成立したのは東京に出てきた後、昭和二八年の末である。

最初の妻もインタビューに応じている。離婚の原因は、健一が東京へ行って勉強したかったからだという。一緒に来てくれと言われたが、家を継がなければならなかったし両親も家にいるので置いていけなかった。妻の実家は家具製造だったが裕福というわけではなく、健一がいなくなってからは妻は金融機関に勤めるようになった。健一が上京するのは妻の家を離れて数年後なので、東京で勉強云々はどこまで本当かわからない。ただ勉強が好きなのは確かなようであるので、婿養子先では肩身が狭く勉強する余裕もなかったのかもしれない。勉強したいのはわかるが、妻子を捨ててそこまでやるものだろうかという疑問もある。健一の本を読んでも上京前後のことがあやふやだし、のちに妻となる絹枝と知り合った経緯などが書かれていないことが不思議だったが、それは詳しく書きたくなかったからだろう。

父が再婚であることや腹違いの兄がいることを、豊は亡くなる数年前まで知らなかった。健一は「何となく言い出しかねて黙っていた」という。発覚したのは次のような経緯からである。

健一は万が一のときのために、息子たちにあてて財産の分割等について記した遺言を毎年書いていた。古いものは捨てていたが、それをゴミ箱から豊が発見し、そこに書かれていた知らない名前を不審に思い、父に問い質したところ打ち明けられたのである。このことは兄の康にも話していなかった。豊も「そうか、そうだったのかという程度の大人の受けとめ方をしてくれていました」という。(5) 父親が再婚であることは、尾崎の私小説ふうの短編「普通の愛」で、「そうそう僕の親も再婚なんだ。父親の方がね……。色々あったみたいだよ」と、(6) さらりと書かれている。異母兄の存在については書かれていない。豊は自分も結婚して、家庭を維持することの難しさを理解していたのだろう。豊が知ったのがもっと早かったら、かなり深刻に受けとめたのではないだろうか。父親の隠された秘密、自分が知らない、血を分けた兄弟の存在というのはロマンチックな想像をかきたてる。

豊が誕生したころ

「豊」という名前は、健一が高山の農業学校時代に尊敬していた先生の名前からとったものである。二〇年以上前に教わった教師の名前を我が子につけるというのだから、この父は、受けた恩を大切にする人なのであろう。

豊が生まれた当時の尾崎家の様子を見てみよう。豊が生まれる前年に、一家は町田の都営住宅から練馬の都営住宅に引っ越していた。この練馬の都営住宅は終戦直後に建てられたもので老朽化しており、不衛生でネズミがよくでた。周辺にはまだ畑がたくさん残っていた。間取りは六畳二間と台所と汲み取りトイレ、それと健一が日曜大工で作った風呂場。子どもが二人になったため手狭になり、その後、庭に四畳半の子供部屋を増築した。豊が小学五年生になって埼玉県朝霞市に転居するまで、一家はここで暮らすことになる。朝霞に移ってからも、豊は中学校は越境入学して練馬に戻る。友人関係や遊ぶ場所も練馬を中心としたものだった。練馬は尾崎豊の拠点のような場所なのだ。

ついでながら、健一は、尾崎家と土地の縁について面白いことを書いている。まず、健一が単身上京して住んだアパートは豊島区池袋東口にあった。絹枝と結婚して町田市の都営住宅に入居。のち、練馬の都営住宅に移る。豊が新婚生活を始めたのが板橋区のマンション。後から振りかえってみると、一時期の町田暮らしを除けば、尾崎家は、池袋を中心にした生活をしていたのである。(7)

練馬の都営住宅の近くには、かつて広大な敷地に在日米軍の家族宿舎(グラントハイツ)が建っていた。米軍に接収されていた土地は徐々に返還され、一九七三年(昭和四八年)に全部返還された。自転車で十五分ほどのところに

あり、尾崎の子ども時代には官舎群は空き家同然になっていて人影はなかったから子どもたちの格好の遊び場になった。広い無人の敷地内を守衛の目を盗んで自転車でかけまわった。

この跡地は、〈米軍キャンプ跡の崩れかけた工場〉と歌われることになる（「米軍キャンプ」）。日本の現代小説やポップスには、村上龍や浜田省吾など、在日米軍基地という特殊な場所からイマジネーションを得ているものがある。尾崎は、家の近くの遊び場がたまたま在日米軍の家族宿舎跡地だったというだけで、とりわけ米軍基地に対する憧れや屈辱といったわだかまりがあるわけではないのに、米軍キャンプという言葉を他意なくもちいて基地文学の雰囲気を借用することができた。

ついでながら「米軍キャンプ」という歌は、尾崎が昔つきあっていた女性のことを歌ったものである。その女性は病気になって一人で電車に乗ったり街を歩いたりすることができなくなったという。たしかにこの歌に出てくる女性は、〈さまよってる〉とか〈力なく伸ばした手で抱きつく〉とか元気がない。〈米軍キャンプ跡の崩れかけた工場〉とある廃墟のように生気がない。かつては盛んだったものが抜け殻のような存在になっているのである。

さて、豊が生まれた当時の尾崎家の収入は、平均的な家庭より低かった。一九六六年（昭和四一）十二月の健一の日記には、「給料の低きこと腹立たし」と書かれている[8]。妻の絹枝も生命保険会社に勤務したり、いくつかのパートをしてきたが、尾崎家の経済状態は満足なものとは言えなかったようだ。絹枝のパートは、終生絶えることがなく、職種も多種にわたった。ガリ版の内職、店の経理、デパートの販売員。保険の外交員では金杯をもらった。小さな印刷製本会社や水道工事会社の役員。こういった経験から、後に豊が会社アイソトープを作ったときには経理の仕事を引き受けた。

家計は裕福ではなかったが、貧困家庭というわけでもなかった。豊が小学校に通うようになる頃から徐々に上向きになり、朝霞に家を持った。だが、そのことがまた家計を圧迫することになる。豊は高校生のとき、様々なアルバイトをしている。高校を退学して音楽活動に専念するようになっても、洋服の持ち合わせが少なかったので、翌日着る服をすぐ洗濯しなくてはならなかったほどである。

健一の人となり

自衛隊に勤務していた健一は、歴史的な事件に遭遇している。一九七〇年（昭和四五）十一月二五日。作家の三島由紀夫が楯の会メンバー四人とともに自衛隊の市ヶ谷駐屯地を訪れ、総監を人質に乱闘後、バルコニーの上から自衛隊員に決起を促す演説をした。健一は当時ここで勤務していた。「幹部は本部庁舎前に集合せ

よ」と内部放送があったので、本部庁舎正面のバルコニー下に駆けつけた。だがすでに三島の姿はなく、バルコニー後ろの総監室の中から裂帛の気合いが二声ほど聞こえたという。五分ほどたって包帯姿の総監が姿を現し、短い訓示をおこなった。

事実は次のようだ。三島が自衛隊を訪れたのは午前十一時ごろ。十一時四〇分に内部放送があって八〇〇名の隊員が前庭に集合した。三島が演説したのは十二時から一〇分間ほどである。その後、総監室に戻って自決。総監が解放されたのが十二時二〇分ころである。これからすると、健一が営庭に駆けつけたのは十二時十五分頃ということになりそうだ。

この事件が健一に何か影響を与えたということはなかった。健一は三島事件について記すとき、「報道の迅速さについて感心したことがある」という事例として取りあげるだけで[9]、その思想的な部分にはみじんもふれないし、三島の行動について考察も加えない。武道家としての共感も語られない。おそらく健一にとって自衛隊は公務員としての勤務先というだけで、その存在意義については必要以上の関心がなかったのだろう。

ここで健一の人となりについてふれておこう。自著から伺えるのは、勉強家、努力家であり、上昇志向を持っているということである。四〇代になると仕事のかたわら、司法書士、税理士、社会保険労務士、調理師など、さまざまな資格をとるための勉強をした。仕事が終わると早く家に帰って勉強した。自衛隊で一生を終わるのでなく、独立したかった。だが、育児と本業の勤務で順調にいかず、結局ものになった資格取得は社会保険労務士だけだった。

資格の夢がついえると、そのエネルギーは習い事に向かった。短歌、尺八、琴といった習い事を先生について学んだ。空手(躰道)は自衛隊の関係で習っていた。

短歌は、四〇代半ばを過ぎてから本腰を入れて勉強を始めた。豊も父に連れられて歌会に行ったり、ハイキングのときなど父親と短歌を実作して歩いた。健一は写実主義の斎藤茂吉に傾倒していたので、豊と繰り返し短歌の写実について語った。豊は、啄木や茂吉の短歌や万葉集の相聞歌などいくつかを覚えた。短歌について折りにふれ接してきたことが作詞に大きな影響を与えたと健一は推測している。

健一は自衛隊に入った翌年から、二年間ほど祝嶺正献に空手の指導を受けていた。祝嶺は新武道「躰道」の創始者である。特攻隊員だったが、出撃することなく終戦を迎え、戦後、空手をベースにいくつかの技を創作し、大学や自衛隊などの道場で教えていた。一九六五年(昭和四〇)に技を体系化し、躰道が完成した。健一が教えを受けたのは一九五五年(昭和三〇)前後のことである。健一は、その後も道場で練習を続けており、躰道五段教士になって

いる。躰道は空手と比べたらクルクルとよく動きまわり、飛び跳ね、身体を旋回させるのが特徴だ。バック転など体操の床運動的な要素もあり、アクロバティックな動きをする。

豊は小学校二年生の頃、父親からこの躰道を教わるようになる。庭に巻ワラを立てて稽古した。後には近所に住んでいた師範について公園や体育館で教わった。躰道を習っていたことは、転校先の小学校でのガキ大将との喧嘩や、中学高校になってからも喧嘩で役だったことであろう。歌手になってからも、豊は、躰道の道場を開きたいとよく言った。たんに親に押し付けられたものではなく、自分らしさの一角を形成するものになっていた。

健一の人となりについてもう一つ付け加えておきたいのは、この人が仏教の熱心な信者だということである。四歳のとき、妻が髄膜炎により生死の境から生還したのがきっかけだった。それはもともと妻が熱心に信じていた宗教である。健一は具体的な宗派を記さないが、それは創価学会のようだ。(10) 創価学会は日蓮を信奉する団体で、高度成長期に地方から都会に出てきた低所得者を中心に信者を広げ、地縁の代わりのネットワークを提供した。尾崎家もそうした人々のうちの一つだったのだろう。

熱心な信者であることは健一の日々の行動の端々にも表れている。出勤前には毎朝勤行（ごんぎょう）をした。勤行とは、朝晩、仏壇の前でお経を読むことである。豊は私小説ふうの短編「雨の中の軌跡」においてこう書いている。「僕の家の朝はいつもお仏壇の線香の匂いに包まれていた。（略）静かに唱える父と母のお経は厳格な規律を示しながらも、僕の朝を優しい笑顔で包んでいるようだった。その合唱の声の中でもう一度眠ってしまう」(11)。子どもの目に映った家庭の朝の印象である。日曜の朝は、そこに父の奏でる尺八の音が加わる。

父親の説教にも抹香臭い言葉が頻繁に出てきたことだろう。健一の日記には、例えば、中学二年のときグレ始めた豊に向かって書かれたメッセージの中に、「妙法を信じる」「法華経を信ずる者」「仏法」「煩悩即菩提」などといった言葉が出てくる。(12) こういった言葉をいつも聞かされていたのであろう。成長した豊は、数珠を肌身離さず持ち歩き、ステージにあがる前はそれを握りしめていた。豊は、キリスト教系の青山学院高校に進むが、仏教とキリスト教は反発しあうことはなかったようだ。

豊には、小さい頃から与えられた仏教的思考や生活のほうが身についているはずだが、歌詞には不思議と仏教系の語彙や思想は出てこない。強いて言えば、銀色夏生との対談で、豊が、「一度でいいから、全人類が、ある一瞬、一秒間でもいい、みんながほんとに幸せだって思えるその瞬間があらわれることを期待していて、ずっとそんなことを考えている」とか、「自分自

CamScannerでスキャン

身がどうのこうのというよりも、自分自身がどうのこうのになるためには周りも全部幸せじゃなくちゃいけない」「僕のなかには、中心になるものに、みんながほんとに幸せだなってつくづく実感したいというのがある。どこまでいっても幸せだなあ、というような瞬間が欲しいなあと思う」と言っており、そのことを銀色に「なんでそんなにみんなのことが考えられるの？」と不思議がられているが、[11] これは日蓮信者の宮沢賢治が「世界がぜんたい幸福にならないうちは個人の幸福はあり得ない」（「農民芸術概論綱要」）と書いたことを彷彿させる。

親と子

健一は子どもたちに対してどんな躾をしていたのだろうか。次のように言っている。

「甘い父親でしたからね。規律を重んじる自衛官であり、かなり厳しく口うるさいんじゃないか、体罰もしょっ中なんじゃないかと思われるかもしれませんが、実際には逆でしたからね。基本的には、若いんだから、あれこれ規制しても仕方がない、という考え方をしていましたのでね。（略）一、二度ぶん殴ったこともありましたけど、ほとんど効き目がありませんでした。私が根底のところで許しているようなところがあり、豊にはそれが見えていたのかもしれません。」[11]

また、兄の康はその著書で、子どもから見た父と母を比較している。父と母は対照的に見えたようだ。

母親は小柄で太っていた。社交的で活発な人だったが、一人になると悲観的に考え、沈鬱に思い悩むところがあった。終生不眠症に悩まされ、睡眠薬は欠かせなかった。豊も最後まで不眠を訴えていて、この点は母を受け継いだのだろう。子ども時代の康が印象に残っているのは、母はときどきヒステリックに怒るときがあり、頭のてっぺんから響く声で「ヤスシ！　ユタカ！」と怒鳴りつけた。その後、たたみかけるように怒鳴る。嵐に襲われたようで非常に恐ろしかったという。中高生になると「うるせえな」とやり返したが、母は一歩も引かなかった。豊も一〇代のころは母親と大声をだしてよくやりあっていた。だが家庭内暴力ということでもなかった。

一方、父親はあまり子どもを叱らなかった。叱ってもソフトだった。空手の有段者だったが、その攻撃力を子どもに向けることはなかった。豊が殴られたのは兄たちと酒を飲んで正体を失うほどになったとき一度だけ。母親からは父が甘やかしているように見え、父母の喧嘩に発展していったこともあった。父は他人との交渉ごとが好きというわけではなかった。楽観的に物事を考えるほうだった。尺八、短歌が趣味で、たばこ、賭け事をやらず、プロ野球には興味がない。芸術や宗教の話をするのが好きで、自分の趣味や生

CamScannerでスキャン

[illegible]なかった人てある。

親は自分の親についてどう思っていたのか。学校の教師には反発した。しかし家ではどうだったのか。歌には、〈とにかくもう　学校や家には帰りたくない〉（「15の夜」）、〈信じられぬ大人との争いの中で〉（「卒業」）といった歌詞がある一方、〈親の背中にひたむきさを感じて　このごろふと涙こぼした〉（「十七歳の地図」）とか、先にみた「坂の下に見えたあの街に」のように、親という立場への理解を示しているものがある。

尾崎は大人には反抗したが、少なくとも歌のなかでは親にたいして否定的な態度を示したことはない。実際のところ、親との確執は世間なみにあったのであろうが、歌にすることは控えられた。これは、のちに妻になる女性との関係を歌にした場合も同じである。歌というのは、誰もが耳にする可能性のある半ば公的なものであるから、そういうメディアで、身内のゴタゴタをそのまま出すのはふさわしくない。そういうことは、読む人が限られる小説のほうが向いている。

そもそも、尾崎と親との関係は、それほど険悪なものではなかったと思われる。尾崎が書いていた創作ノートには、「15の夜」の歌詞が完成する直前の詩が残されているが、それは発表された歌とは一部で大きく違う。家や学校には帰りたくないと盗んだバイクで走り出したものの、公園で寒さに震え、「いまどこへ行こうとも　かえるところは／あたたかな親のもとしかない／15の夜」と書かれている。(16)親に対しては思春期にありがちな反抗をしたのであろうが、根底のところでは、お互いを信頼していたのではないだろうか。

対談では、「ウチのオヤジは、ある意味で放任主義だった」と尾崎は語っている。(17)放任というのは、リベラルであることを重視し、子どもたちを叱りつけてまで従わせようとはしない教育方針がそう受けとられたのだろう。自分がしでかしたことに対して、父親の反応がもの足りないと思ったのかもしれない。また、父親は自分の趣味をしっかり持っていて、そちらへ注がれる時間が子どもにとっては放任のように感じられたのかもしれない。他の場所では、「父の一言には重みと強さがある」と書いているから、(18)父親として存在感があったことはたしかだ。

大人に反抗している尾崎が、親の言うことには素直に従うというのではイメージを損ねてしまう。そこで、親を冷淡に見ている発言は尾崎らしさのアピールもあってか、しばしば取りあげられることになる。あるインタビューでは、「ボクね、中学のときから親とは他人だなって思ってた。親の目を見て話すのがすごくイヤだった。だいたい親に甘えるってことができなかったから」と話している。(19)これは親離れしていく過程が、子どもの視点ではどう見えるかということであろう。また、

「僕の家は、夫婦喧嘩が多かったからね、余計甘えられなかった」などとも言っている。夫婦喧嘩の原因は子育てにあることが多いから、まさに自分がその原因を起こしているのではないか。

尾崎をインタビューしてこう記す人たちは、尾崎の家は共働きで、子どもは鍵っ子で、しかも夫婦は仲が悪いから甘えたい盛りの子どもは愛を満たされない、だから登校拒否をしたり大人に反抗したりするという陳腐な物語を仕立てあげたいのだろう。孤独や反抗の原因をわかりやすいところに見つけて満足したいらしい。答えるほうも、聞き手の期待に沿うようにわかりやすい物語を与えた。しかし、実際はもっと複雑だった。

兄・尾崎康という人

兄についてもふれておかねばならない。尾崎豊には康という五歳上の兄がいる。テレビなどで語られる尾崎豊の物語では兄の存在は省略されてしまうことが多いが、年の離れた兄が勉強や生活態度において弟に与えた影響は小さくなかった。

康は小学生のころは引っ込み思案で家の中でばかり遊んでいる子どもだった。勉強には熱心で、毎日ハチマキをして夜中の二時までやったので、中学では一番の成績だった。同じ部屋でその後ろ姿を見てきたから豊も勉強するようになった。中学でずっと成績優秀だった康だが、高校に入ると一転して勉強しなくなり、高校二年の後半から三年にかけて素行も悪くなった。あまり家に帰らなくなり、三年のときは康のために職員会議が七回も開かれ、母親が何度も高校に呼び出された。大学入試のため浪人し、環境を変えるようにと全寮制の予備校に入った。おかげで早稲田大学に進学し、後に弁護士になる。

親は、康には学業の成果を期待し、豊には人の道を踏み外さないていどに自分が好きなことをやって生きてほしいと思った。一般的に、親は一人目の子どもには自分の理想や出来なかったことを投影し過度に期待するが、たいていは思い通りにならないので、それがわかると、二人目以降はその子らしさにまかせようとする。康も途中から親のコントロールがきかなくなってしまったので、豊への締め付けも緩くなったと想像される。

同性の兄弟がいると、下の子は、しきりに上の子の真似をする。尾崎兄弟も例外ではなかった。兄がアマチュア無線の免許をとろうとすれば弟もその真似をする。兄が持っていたギターを押し入れから引っ張りだして弾いてみる。兄が乗っていた原チャリに乗って事故を起こす。兄の大学のコンパに参加して酒を飲む、等々。

兄の康と弟の豊の顔はあまり似ていない。豊の子ども時代の写真を見ると、子どもらしいあどけなさというより、きかん気で生意気な感じがする顔つき

[illegible]。兄は眉山がなく目と平行した平坦な形で、おとなしい印象を与える。一方、弟の豊は、眉山がつり上がった険しい顔つきをしている。大人の男になればカッコよく見えるが、子どもとしての可愛らしさは減殺される。写真からの印象では、兄には父親の面影があり、豊は目元や鼻の形など母親に似ているように見える。ただし、父の本では、豊は父の若いころにそっくりだと人から言われると書かれている。(21) また、息子の尾崎裕哉は、祖父の健一に、「この顎があるだろう？　これは尾崎家の顎なんだ」と言われ、裕哉は「自分の顎に手を当てると、少し出っ張っていた」と書いている。(22) たしかに顎は尾崎豊の特徴の一つで、裕哉をその父親に似せて撮ろうとするとき、顔を斜めにして頬から顎にかけてのシャープなラインが強調されている。それは祖父からそうだったのだ。

さて、兄とは年齢が離れていたせいで、豊は兄と競いあうというより懸命に後をついていこうとした。父の趣味である短歌や尺八につきあわされたが、子どもには渋すぎる。それは大人の世界というより老人の世界のものである。それに比べたら兄が見せる世界は魅惑的なものだった。豊は中学生にして既に酒や煙草や麻雀を覚えるようになるが、それも兄やその友達の影響で早く覚えたものである。背伸びをして年上とつきあうことが多かったのだ。

尾崎を語るとき、酒は案外重要である。酒は中学の時から本格的に飲んでいた。高校の時は飲酒が退学の原因を作った。プロになっても正体がなくなるまで飲むし、喧嘩をしたり、物を壊したり、大暴れするなど、武勇伝にはことかかない。

兄弟では、上の子の真似をしているうちに下の子はやがて自分が好きなものに出会う。豊の場合はそれが井上陽水でありギターだった。当時大ヒットした井上陽水のアルバム『氷の世界』（一九七三年）は兄が持っていて、豊は小学四年生のときに聞いて衝撃を受けた。このことはインタビューなどで繰り返し語られている。歌謡曲は大嫌いで面白いとも思わなかったが、陽水を聞いた瞬間その魅力にとりつかれたという。陽水のアルバムを聞いたことと、兄のギターが押入れにあったこと、そして小学校をサボって家でギターを練習する時間がたっぷりあったことが、尾崎豊というアーティストを生むことになった。

豊の変化

豊が子どものころの最大の出来事は、小学五年の夏休みに埼玉県朝霞市に引っ越し、二学期から転校になったことである。

尾崎家は朝霞市に小さいながらも一戸建ての家を建てた。息子たちに受験勉強の部屋を与えたいというのが母親

の希望だった。東京都は持ち家を勧めるために低金利の融資をおこない、都営住宅からの退去を推奨していたことも背中を押した。朝霞にしたのは、健一がかつて材木屋で一緒に働いていた友人がここで建築会社を経営しており、相場の半値で家を建ててくれたからである。新しい家は一階が六畳、四畳半、台所、二階が六畳二間というこじんまりしたものだった。夫婦と子ども二人の核家族が最低限揃えたいと思う部屋数である。子どもたちが使ったのは二階の二間である。

豊にとって問題だったのは、練馬から離れてしまったことだった。実のところ、それほど遠くに移ったわけではない。朝霞市は埼玉県ではあるが、練馬区と隣接している。最寄り駅は朝霞駅で、中央線沿線の国分寺駅や立川駅より都心に近いし、練馬から引っ越して、都県が変わったとはいえ、地理的な遠さはそれほどでもない。しかし豊は、練馬に戻りたいとさかんに言った。新しい家よりも、友人のいる住み慣れた土地のほうがよかったのだ。

その朝霞駅から自宅まで約二キロ、途中に滝の根公園がある（ただし公園として整備されたのは一九八七年（昭和六二）で、それまではただの山だった）。その傍らを通っているのが滝の根坂で、「坂の下に見えたあの街に」で歌われた坂である。

この歌では、自分は坂の下の街に住んでいるが、〈それより上目指してたから〉〈坂道のぼり　あの日街を出たよ〉と歌われる。現実の地理でも、自宅から駅へ向かうには坂道を登ることになるが、この歌では、たまたまそうなっていた地形を描きながら、それが庶民的な下町から脱出してアップタウンに住むような成功者になりたいという象徴的な意味を持たされている。

尾崎は上昇志向がとても強く、ブランド服を身につけ、金のアクセサリーをし、外車に乗り、高級レストランを好むなど露骨な成金趣味があった。須藤晃はこの歌の解説で、尾崎は浜田省吾の「丘の上の愛」という歌がとても好きで、「坂の下から上に登っていきたいという、自分の願望を重ね合わせていた気がする」と書いている。[23] だが、浜田の歌の歌詞をよく読むと、金はあるけれど愛のない丘の上の生活は偽りで、貧しいけれど愛のある生活が推奨されているのである。

朝霞駅に近い北朝霞駅は、尾崎家が引っ越してくる三年前の一九七三年（昭和四八）に開業したばかりで、その乗り換え駅として朝霞台駅も翌年に開業したところだった。尾崎家は、この地域の交通事情が格段に良くなったところへ越してきたことになる。

引っ越しをしたとき、豊は小学五年生で、夏休み明けの二学期からの転校になった。転校後はいじめられて学校をズル休みした。学校に行ったふりをして家に戻り、二階のベランダから家の中に入った。いじめられるといっても、躰道をやっているので強いはずだ

CamScannerでスキャン

……ガキ大将と喧嘩をして勝ち、それからはいじめられなくなった。翌年の一〇月には、躰道の埼玉大会で、型の少年部門で優勝したほどの腕前だった。人気と信頼ができたのだろう、六年生の四月には学級委員になった。いじめられていた転校生が、半年後には学級委員になったのだ。

音楽への傾倒

のちの音楽活動へと直接つながっていく出来事がこのころに起きている。転校先で担任の女性の先生がギターを弾いて聞かせてくれたことで音楽演奏に興味を持った。兄が高校の入学祝いに買ってもらったまま押入れにしまいこんであったギターを引っ張り出し、熱心に練習した。小学六年になると、すっかりギターに夢中になっていた。誕生日には家族の前でギターの弾き語……歌ってみせた。

「豊は、よく通る声で、感情を込めて、一曲一曲、真剣に歌っていた。とにかく、子供にありがちな「照れながら歌う」ということは、最初からまったくなかった。その点が、僕などには、普通でないように思えた」と、兄は書いている。[21] 豊が高校生のときに受けたソニーのオーディション映像を見ると、まるでライブであるかのように場馴れした「照れ」のないお喋りや態度に驚くが、それはもう小学生のときからそうだったのである。

小学五年のときいじめを克服したはずだが、六年になっても学校に行ったり行かなかったりを繰り返した。いじめとは関係なくサボり癖があったのだろう。三か月ほど家に引きこもってギターを弾いていた。学校に行くふりをして家に戻ったが、親が共働きだからバレなかった。父親は茨城県に転勤になって遠距離通勤していたし、母親も……後も出席日数が不足しないていどに学校に行くだけで、卒業式にも出なかった。学校に行かず、家でギターを弾いていた。

斎藤環（精神科医）は、病跡学（パトグラフィー）の見地から、尾崎豊を境界例（境界性人格障害）タイプだという。境界例の特徴は、自分に空虚さを感じるため孤独に耐えられず、人との関わりを強く求めること。だが、精神的に不安定なため人間関係も不安定になる。「尾崎の歌詞や生き方には、どこを見ても一種の空虚さがついてまわるし、根本にある空虚さを振り切るために歌う、というよりは叫んでいるみたいな印象があります」。その空虚さの起源の一つが、小学校でのいじめによる人間不信だったのではないかという。[25]

小学校のとき受けたいじめは、それほど精神的な大事件だったのだろうか。先にも述べたように、この人はいじめを克服した後も、不登校ぎみであるこ

とが続いた。不登校はいじめという端的な出来事よりも、もっと曖昧な学校への馴染みにくさからきているように思える。いじめとは別のところで、学校という場への馴染みにくさは、いつまでも続いたのだろう。

尾崎が残した創作ノートを読むと、この人はもともと、自他の関係に敏感すぎるところがあったことがわかる。

例えばこんな詩がある。

「町を歩いていても／ぼくはなんだか人と顔を合わせるのがとてもつらいよ／びくびくおびえているんだ　目を見て話すことも出来ない／自分に自信がないんだ／（略）／人に声をかけたところで　ぼくをわかってくれる人なんかどこにもいないだろう／（略）　この町人はこんなにたくさんいるのに／黒目をした人は　ひとりもいない／みんな憎しみに濁った色をしている／そして　その目がぼくを突きさす気がする／（略）／にぎやかな道に／ぼくは　まぎれこんでいた／そこで見つめているのは／いつも自分の心の／内側だけなんだ／どうしてこんなにさみしいのか／理由がしりたかった」[注]

デビュー前に書いた詩だが、相手の目にとらわれた病的な感じがする詩である。〈殺意に満ちた視線が　俺を包む〉〈何かが少しおかしい様な街で〉と歌う「核（CORE）」の不安感に通じるものがある。

また、「にぎやかな道に／ぼくはまぎれこんでいた／そこで見つめているのは／いつも自分の心の／内側だけなんだ」という部分は、「十七歳の地図」の〈バカ騒ぎしてる　街角の俺達の／かたくなな心と黒い瞳には寂しい影が〉を彷彿とさせる。置かれた環境にふさわしい心の反応をしていない。異物となった心が存在感を示している。街角でバカ騒ぎしている自分はどういう自分かを考えたことがない者には、尾崎の歌詞は複雑で理解できないだろう。

「15の夜」という歌が歌詞として完成する直前の詩には、「どうして生まれてきたのかおしえてくれ／なにもかもが無意味で無意味でしょうがないときがある」などと書かれている。[注] 人はなぜ生まれてきたのか、何のために生きているのかという問いは、思春期に誰しもが罹る病であるが、「なにもかもが無意味で無意味でしょうがないときがある」という空（むな）しさの感覚と、だからといって部屋に閉じこもるわけでもなく活動的であり創作欲も旺盛であるという側面を併せ持っているのは、空虚感を埋めるために他人と関わりをもち承認を得ようとする境界例タイプであることを裏づけるものだろう。

尾崎は、中学校ではまた練馬に戻ることになる。本人の強い希望で、幼馴染の友人たちがいる練馬東中学に通うことになった。越境入学になるが、親が許可したのは、豊が不登校児になることを心配したためである。朝霞にある家から片道小一時間かけて通学した。中学校は都会の中心からはずれ、周囲

CamScannerでスキャン

[illegible]

フォークか、ロックか

中学生になってもギターの練習は続け、一〇月の文化祭では、さだまさしの「雨やどり」の弾き語りを披露した。さ先にもふれた誕生日の弾き語りも、さだが作詞作曲した「無縁坂」であった。

さだまさしは一九七七年（昭和五二）に出したコミカルソング「雨やどり」が大ヒットし、尾崎が中学生だったころはシンガーソングライターとして最も充実し、人気があったときである。

それまで人とうちとけられなかった尾崎だったが、人前で歌ったことで注目を浴び一躍人気者になった。自分は歌うことでみんなに受け入れられるんだと感じた。

ところで何故さだまさしを歌ったのか。父親はこう分析する。

「さだまさしさんの歌を歌っていたの[illegible]ことと、ギターだけで弾き語りができるということなんでしょうね。豊がほんとうに感銘を受けたのは、ジャクソン・ブラウンとか、ジャニス・ジョプリンとか……。（略）日本の、フォーク調の音楽は、ベースにするにはいいけど、オレはこれじゃいかんぞ、というのがあったようですね。(23)」

父は、尾崎豊が影響を受けたのは、日本のしみじみとしたフォークなどではなく、洋楽なのだという。だが、尾崎が洋楽を聞き始めたのは遅かった。はじめて洋楽のレコードを買ったのは高校一年のときで、それがジャクソン・ブラウンだった。翌日、授業中に作ったのが「街の風景」だという。その後も洋楽にはあまり興味がなく、海外ミュージシャンは有名どころしか聞いていなかったようだ。

尾崎がロックにどれほど疎かったかというエピソードを須藤晃が書いている。ファースト・アルバムにロックを[illegible]ようという話になったとき、尾崎は「ロックンロールって、何ですか？」と聞いてきた。須藤が説明したがよくわからないようだったのでハウンド・ドッグの「だから大好きロックンロール」などを聞かせ、作ってきたのが「ハイスクール Rock'n' Roll」だった（そのハウンド・ドッグの大友康平がこの歌にコーラスで参加している）(24)。

尾崎はロック歌手ということになっているが、フォーク調の歌のほうが人気がある。この「ねじれ」はどう理解すればいいのか。騒がしいロックより、シンプルな音で演奏されるフォークのほうが言葉を伝えやすい。これは尾崎が言葉志向の作り手であることと関係している。また、洋楽にあまり興味を示さなかったのも、歌詞の言葉がダイレクトに伝わってこないからであろう。

尾崎が他のフォーク歌手ではなく、さだまさしを好んで歌ったということは、たまたまそのとき流行っていたから真似してみたというだけではなく、シン

ガーソングライターとしては優れた言葉の使い手であったさだまさしの、その言葉の部分に尾崎は反応したからではないか。

例えば、「Scrambling Rock'n' Roll」の〈Scramble交差点〉は、さだまさしの「檸檬」(一九七八年)に出てくる〈スクランブル交差点〉から着想したものかもしれない。「十七歳の地図」の〈夢見がちな俺はセンチなため息をついている〉の〈ため息〉は、さだまさしの「無縁坂」にある〈ため息〉や「檸檬」の〈溜息〉かもしれない。また「十七歳の地図」の〈歩道橋の上振り返り〉は、「檸檬」の〈小さな溜息混じりに振り返り〉からきているかもしれないし、「15の夜」の〈盗んだバイク〉は、「檸檬」の〈盗んだ檸檬〉が頭の隅にあったのかもしれない。これらは、さだが七〇年代に作った歌であり、言葉の断片の類似だが、断片だからこそ応用がきく。さだまさしを好んで歌っていた人が、作詞の際に無意識に真似てしまうのは当然ありうるし、ダサイと否定するほどのものでもない。

尾崎豊ははたしてフォークなのかロックなのかということについては、当時から疑問を持たれていた。本人はこんなふうに弁明している。自分が楽しめて、人にも喜んでもらえるなら、「それをフォークっぽいって言うんなら、そういうふうに言ってもいいいんじゃない? とは思っている。ただ、そのスタイル自体を評価するんじゃなくて、情熱であり、どういうふうにそれをぶつけていくかってことが、僕には大切だと思うから」[31]。

模範的な解答である。外形による分類は意味がない。内発的なものが重要だということである。

日本におけるフォークとロックの関係について、南田勝也(社会学)の『ロックミュージックの社会学』(青弓社、二〇〇一年)を参照しておこう。(関係部分を要約)

一九六六年(昭和四一)にビートルズが来日公演し、その影響のもとに日本ではグループ・サウンズが生まれた。これは英米の本場のロックとは似て非なるものだったため、日本でも本格的なロックをやろうという動きがでてきた。しかしそれはマニア向けのものとなり、七〇年前後のこの時期に英米のロックに相当するものとして受け入れられたのが、関西を中心に盛り上がっていたフォークだった。当時のフォークは、若者の先鋭的な音楽を包括する言葉になっていた。英米では「ロック」の名称が、日本では「フォーク」の名称が、音楽表現の幅を越えた包括的な概念として定着していった。

一方、あくまでもロックとフォークの違いにこだわる者たちもいた。両者のこだわりの違いは、ロックはサウンド、フォークは歌詞に比重を置いていたこと。ロックが追求する爆音やグルーブは感覚に訴えるものであり世界に通用する。一方、フォークの歌詞は「戦争反対」や「愛こそ全て」といっ

たことを日本語によって直接的なメッセージとして聞き手に届けようとする。

七〇年代の半ばにユーミンが登場すると、フォークは、サウンド性を重視し歌詞も肯定的になったニューミュージックに乗り越えられていく。アメリカでは八〇年代になると、ロックはテレビを積極的に利用するようになり、マイケル・ジャクソン等の大スターが生まれ、ロックはポピュラー音楽と同義語になる。日本にも英米のロックが紹介され、これまでの歌謡曲、ニューミュージックのミュージシャンがロックを名乗るようになっていく。

尾崎は、フォーク、ロック、ニューミュージックが混沌とする時代に活動を開始した。尾崎がフォークの影響のもとに音楽をはじめたのは間違いない。尾崎が抱く、世界への違和感を伝えるには、言葉をじっくり聞かせるフォークのほうが適している。だが音楽としてはフォークはもの足りない。怒りや焦りを音楽としてぶつけるにはロックのほうが適している。デビュー前後に、尾崎はフォークからロックへ移行しようとしたのだろう。初期のアルバムは、フォークとロックの中間のような過渡的な印象を受ける。

親離れとしての素行不良

尾崎の生活史に話を戻そう。文化祭で弾き語りをして人気者になった尾崎は、中学一年の十二月に生徒会副会長に当選するが、一方で、喧嘩をしたり煙草を吸ったりと親が案じるようなこともした。

「このあたりからだんだん尾崎豊らしくなってきたと言えなくもないかもしれませんね。子供が個性的になってきて、日常生活ではしだいに親の視野から消えていく」と、父親は息子の変化を認めている。[31]

酒が好きで、喧嘩も強く、ギターが弾けるので目立ち、ハンサムだから女の子にモテる。生活態度はいい加減なところがあり、学校をサボることにも抵抗が薄い。それに反して、内面的には、感受性が豊かで繊細。勉強もやるべきときには集中した。そういう、相反するところをあわせもつ人だった。

尾崎が問題児であったことはたしかだ。中学二年の夏休みに、山梨県の田舎で一〇日間の農業体験をさせられることになる。知人宅での泊まりこみである。担任教師が、「豊君には、自然に触れさせることが必要です」と提案したためだ。[32]ある種の歪みを持った子どもに見えたのであろう。

結果的に、この農業体験にはたいした修業の効果がなかった。その二か月後に例の事件を起こすからである。

同じ年の一〇月の父親の日記には、「友人の家出を午前三時まで探す」と記されている。夜中に探しまわったのである。十三歳のときのことだが、「これは、後に豊が「15の夜」で歌った事件」だと書かれている。どういう「事件」だったかというと、「友達が生

生に丸坊主にされて家出しちゃったんです。歌では豊が自分で家出をしたというふうになっていますが、実際には友人の家出が素材になっているんです[33]」。

「15の夜」に描かれた出来事は、十五歳ではなく十三歳のときのもので、年齢も内容も少しふくらませてドラマチックにしたということであろう。家出をしたのは友人だとはいっても、午前三時まで探したということは、探すというより、家出した友人と一緒に過ごしていたということである。この出来事は様々に脚色されて、奔放さを示すエピソードとなっていく。中三のときに、夜中、仲間一〇人と家出をし、バイクで街を走り回り、行き場がなくなって、最後はクルマのスクラップ置き場で寝ているところを先生に補導されたと語られることもある[34]。なんにせよ、夏休みに山梨まで行った農家の手伝い経験はなんの役にもたっていなかった。

健一が、豊の机の引き出しから煙草を見つけたことがある。叱ると、口では反省したようなことを言うが、その一週間後にまた学校で喫煙し、それがバレて教師から叱責をうけた。父の日記には、「どれだけ親にそむくのか、子よ。／頭を丸める」と書かれている[35]。おとなしく坊主になったという点に、父親の権威の強さがわかる。

悪いことをするとすぐ反省してみせる。しかし懲りない。この後、さらに一か月もたたないうちに、友人宅で喫煙している。それが学校にバレて四日間自宅謹慎になった。今度も父親は息子を訓育しようとして、翌日と翌々日の早朝、父と行動を共にさせた。健一が土浦への通勤の際、途中の駅までつきあわせたのである。朝四時に起きて勤行し、土浦にある自衛隊に向かう六時の電車に一緒に乗って新松戸駅まで行き、そこで帰らせる（ここまで片道四〇分ほど）。この間いろんな話をした。

「豊も、いくら罰とはいえ、よく早起きしてついてきましたよね。反抗はするけど、基本的には素直なんです。親父の言うことに対しては、基本的には素直に聞いていた。それは亡くなるまで変わりませんでした」と、父は回想している[36]。

親が心配するようなことをする反面、中学二年の終わり近くになると高校受験のための勉強に身を入れだした。週三回、高田馬場にある予備校に通うようになる。高校受験について父は、兄の康にはトップクラスを期待したが、弟の豊はどこかの大学の付属高校に入ればいいぐらいにしか思っていなかった。自衛隊の少年工科学校も選択肢にあった。

親が知らないこのころの豊の側面を友人たちが語っている。『尾崎豊 15の夜』（フリーハンド、二〇〇一年）という本は、中学時代の同級生や友人たちに話を聞いて、当時の豊についてこう書いてる。身なりは無頓着で、白い上履きは真っ黒、制服も汚れていた。机

[illegible]た。[illegible]を吹いていた。お金にルーズでいつも誰かから借りていた。スポーツマンという感じではなかった。足は早いとはいえず、木登りもあまりできず、球技も得意ではない。酒の飲み方は尋常でなく、友人宅を溜まり場にしてとことん飲み、カニのように泡を吐いた。手にはいつも赤く、湿疹があった。バイクの盗み方、万引きの仕方、女の口説き方についても「研究」していた。スカートめくりも好きだった。中学三年になると精神的に不安定になってきた。おちゃらけていたかと思うと突然真面目になる。それが唐突に見えた。三年の後半は予備校通いのせいか、青白くげっそりしていた。受験の一か月前には学校へはとんと来なくなった。そんな中学ではあったが、卒業の時は、その汚い制服や黒くなった上履きは女子たちのあいだで争奪戦になった[11]。

同級生たちの証言からは、等身大の[illegible]周囲にいた同年代の者の目にどう映っていたかわかって面白いが、反面、やはり彼らには尾崎の心の内側まではわかっていなかったのだなと思う。

それを感じ取っていた者もわずかながらいた。中学時代の尾崎の友人で番長格だった男性は、別の本でインタビューにこう答えている。尾崎は自分たちと遊びはしたが、人に迷惑をかけるようなことはしなかった。少し離れて自分たちのことを見ていた。まじめで、夜遊びのあとでも教科書を取り出して勉強するような奴だった。「ほんとうのワルっていうのは、友だち関係でも、気持ちのなかでも、けっこうどろどろしてるんですよ。だけど、あいつは全然どろどろしていなかった。（略）だから「15の夜」は、あいつの歌なんですよ。あいつらしく、どろどろしてない」[12]。

尾崎は不良仲間とつるみ、大人が眉をひそめることも多々やったであろう。[illegible]りながらも、少し距離をおいて醒めた目で見ているところがあった。不良グループの中にいても、そこに埋没することはなかった。

忙しい高校生

中学三年の夏、ずっと音楽をやっていきたいと希望を口にするようになる。具体的なことは言わなかったので健一は反対もせず、音楽をやりたければ少年工科学校に入って、そこから自衛隊の音楽隊に行くように勧めた。陸上自衛隊少年工科学校（現、高等工科学校）は自衛官を育てる学校で、横須賀にある。中学卒業後に入るが、全国から集まるので試験の倍率は高い。全寮制で規則づくめ、酒や煙草はもちろんダメで、髪型は坊主、私物の持ち込みは制限され、外出するにも許可がいる。生徒は男だけなので女っ気に乏しい。およそ尾崎豊的な生き方とは正反対な生活が

待っている。

少年工科学校の魅力を熱く説く父親の勘違いに困惑しながらも、豊は同校を受験することになる。家で熱心にギターを弾いている姿を見ているはずなのに、同じ音楽だからと少年工科学校から自衛隊音楽隊に進めばいいという健一の鈍感さには苦笑するしかない。ただ、この程度の親の無理解（子どもの意図を都合よく読み替える）は、どこの家庭でも同じかもしれない。

一九八一年（昭和五六）一月、少年工科学校の一次試験に受かった。だが、豊はそこへは行きたくなかった。第一志望は慶応義塾志木高校であったがこちらは不合格。二月、青山学院に合格し、四月、同高校に入学した。青学はおしゃれなイメージがあるから不良っぽい尾崎豊にはそぐわない気がするが、はたして最後まで通学することはかなわなかった。

青山学院というのは幼稚園、初等部、中等部、高等部、短大、大学のある総合的な学園で、これが全て渋谷のキャンパスに密集して校舎が建てられている（現在は相模原にもキャンパスがある）。明治時代にキリスト教メソジスト派の宣教師によって設立された学校から発展したミッションスクールで、創立以来、毎日欠かさず礼拝をおこない、それを教育の根幹にしている。

高校に入学した尾崎は、さっそく、パンチパーマをかけ、踵をつぶしたエナメル靴で登校した。パーマは兄の真似である。兄も高校時代は素行がよくなかったので、高校はそういう自由なところだと思っていたのかもしれない。パンチパーマで登校した翌日、母親が学校に呼び出された。

尾崎は、沖田浩之に似ていると言われることがあり、それを喜んでいた。当時テレビドラマ『3年B組金八先生』の第二シーズンが放送されたばかりで、竹の子族出身の沖田は不良生徒役で人気だった。ドラマは校内暴力を描き、学校の窓ガラスが派手に割られた。「金八」の後、沖田はアイドル歌手として「E気持」というへんてこな歌を歌わされていたのが痛々しかった。沖田が一九八二年に出した「とりあえずボディ・トーク」というシングルのジャケット写真が尾崎によく似ている。斜向きの顔が似ているのである。沖田は一九九九年（平成十一）に三六歳で自殺した。

高校に入学後間もない五月から、日曜日にはロイヤルホストで一〇時から二〇時まで皿洗いのアルバイトをした。青学の友人たちはみな金持ちだったが自分は遊ぶ金がなかったからだし、学校の仲間と始めたバンドのための金も必要だった。高校時代には他にも新聞配達、とんかつ屋の店員などアルバイトに精を出した。

「はじまりさえ歌えない」という歌は、そのアルバイトのことを歌っている。〈カラカラに乾いた喉　へたばるまで走るのかい／ひとりぼっちの汗は誰の眼にもとまらない〉というのは単なる

CamScannerでスキャン

ン[illegible]な青春なのだった

ろうか。〈楽しく熱い青春の中で　30分の休憩をとり／つめ込むだけのメシを食べて〉というのは、皿洗いのバイトをした定食屋の、階段下の休憩室兼倉庫のことのようだ。

「Bow!」もまた、アルバイトから生まれた歌のひとつだ。〈午後4時の工場のサイレンが鳴る　心の中の狼が叫ぶよ〉と解放感を歌う。軛から逃れ本当の自分を取り戻す。本当の自分は、おとなしく工場で働く自分ではなく、いささか凶暴な（工場で抑圧されたぶん凶暴さが増した）自分である。

浜田省吾にも「J.BOY」（作詞、浜田省吾、一九八六年）という似たような歌がある。〈仕事終りのベルに　とらわれの心と体取り返す夕暮れ時　家路たどる人波　おれはネクタイほどき　時に理由もなく叫びたくなる怒りに〉というところなど「Bow!」（こちらは一九八五年）と同じことを歌っている。

尾崎はアルバイトで社会の一端にふれただけであるが、多様な経験を歌に取り入れることによって、経験値の少ない若者が作った歌でありながら、それを集めたアルバムには重量感が備わることになった。

このころの尾崎は、もうほとんど父親の目の届かないところで行動している。中学生のときも親と言葉を交わすことは減っていたが、それでも帰宅後に遊ぶ場所は家を中心にした場所であり、友人も親同士知り合いで交友関係を把握できた。しかし高校生になると行動範囲が格段に広がり、一旦家を出た子どもの生態はすでに親が掌握できるものではなかった。また、教師に対する反抗的な態度や授業妨害などがあったせいで、高校時代は中学時代より親が学校によびだされる回数が増えた。

音楽への道

高校の初めての学園祭（九月）ではバンド演奏をする予定だったが、バイクで事故を起こしケガをしたため出られなかった。十二月には、「NOA」というバンドで、新宿ルイードで初のライブを行なった。

中学では剣道部に入っていたが、高校でも剣道は続け、初段になった。父親の健一が球技が嫌いだったせいか、その息子たちも球技は好きではなかった。

高校二年のとき、六月から十一月までの六か月、新聞配達のアルバイトをした。作曲に必要なピアノを買うためである。毎朝四時に起床し、配達をしてから学校に行った。この間、九月には、原宿音楽祭の決勝戦に出場決定。一〇月十一日にCBS・ソニーのオーディションを受けて「ダンスホール」、「もうおまえしか見えない」を歌った。最優秀アーティストに選ばれて表彰を受けている。オーディションに応募したテープには、「もうおまえしか見えない」「野良犬の道」「街の風景」「ダ

CamScannerでスキャン

ンスホール」の四曲が入っていた。

「街の風景」は高校一年のときに作ったもので、須藤晃は、〈アスファルトに耳をあて　雑踏の下埋もれてる歌を見つけ出したい〉という歌詞に感心した。尾崎に聞いたところ、〈アスファルトに耳をあて〉というのは、友達と酒を飲み、酔いつぶれて道に寝ていたことがよくあったことから生まれたらしい[10]。この歌は後にデビュー・アルバムの劈頭に収録されることになるが、テンポを早くし、長すぎる歌詞も短くすることになった。

CBS・ソニーで尾崎を担当することになったのが、これまでも名前が出てきた須藤晃である。フォークっぽい暗い歌だったので須藤が面倒をみることになった。一九五二年（昭和二七）生まれの須藤はこのとき三〇歳。東京大学でアメリカ現代詩を専攻し、ビート派の詩人と哲学者のウィトゲンシュタインに影響を受けていた。ソニーでは浜田省吾らを担当していた。父・健一と並び、尾崎を最もよく知る人物の一人で、尾崎に関するテレビや雑誌の特集、イベント等では必ずといっていいほど登場する。

須藤は初めて尾崎のオーディションのビデオを見たとき、「ひどく大人びた詞だったし、退廃的な匂いがした。十六歳でどうしてこんなに人生を裏側から見ているような詞を書くのだろう。不幸な家庭環境に育ったのだろうか？　それとも彼の作品ではないのではないか」と想像した[11]。後に須藤は、尾崎の書く歌詞にある、人生に対する悩み、厭世観に自分と同質のものを見て、アイドル全盛の時代に反して、尾崎から文学性を引き出そうとすることになる。八〇年代前半のこのころは、テレビには毎日のように、聖子、明菜、トシちゃん、マッチといった、尾崎とほぼ同年齢の若者が出てライトを浴びていた。尾崎がソニーからデビューする際、ルックスがいいからアイドルとしてデビューさせたらどうかという話があったが、須藤は拒否した。

プロダクションはマザー・エンタープライズに所属した。マザーは福田信が設立したばかりの芸能事務所で、ハウンド・ドッグが所属していた。福田は一九五三年（昭和二八）生まれ。高校生のころ、自宅近くで開かれた中津川フォークジャンボリー（一九六九～七一年まで三回開催された野外フェスティバル）を毎年見て、音楽に関わるようになった。一年ほどアメリカを放浪し、帰国後、ザ・スパイダースのメンバーだった井上堯之（いのうえたかゆき）の事務所に転がり込んだ。そこから独立して一九八一年（昭和五六）にマザー・エンタープライズを設立。最初はうまく行かず、再スタートしたとき所属した第一号がハウンド・ドッグだった。尾崎に出会ったのは翌八二年一〇月。オーディションで歌った「ダンスホール」が気に入って獲得した。当時の音楽業界に対して気負いを抱いていた福田は尾崎に期待した[12]。

CamScannerでスキャン

[illegible]き、分割することになる。金儲けのために働かされるのが嫌だったし、その金が途中で吸い上げられて自分に回ってこないのもおかしいと思った。福田は尾崎との関係については一切の沈黙を守っているので、福田の視点からの詳細はわからない。今後、尾崎本として語られるべき内容がありそうなのは福田が書くものだろう。

CBS・ソニーのオーディションに合格したあと、尾崎は月に一回の割合で担当ディレクターである須藤に作品を見せに行った。出会ったばかりの須藤は、尾崎にあまりよい印象をもっていなかったし、年齢が十三歳も離れていたのでなかなか打ち解けられなかった。持ってくる歌詞も気に入らなかった。

アルバムを作るには、「もっとシャープな歌がほしい」と須藤は思い、尾崎にそう言い続けた。「大人びた詞ではなく、目の前にいる、17才の少年の本当の思いを聞きたかった」からだ。須藤は『十七歳の地図』というタイトルのアルバムにすると決め、それを受けて尾崎が書いてきたのが「十七歳の地図」である。須藤は思わず「これだよ！　この曲だよ」と叫び、これまで溜まっていた歌をレコーディングしようと決断する。「こういうのが欲しかったんだ。17才の彼がいま思っていることを、恰好もつけずに全部書きなぐったみたいな詞が。人生悟りきったみたいなのや、バイトのあとで酔いつぶれて、不満タラタラ言ってる歌は欲しくなかった。この詞があれば、彼はアーティスト「尾崎豊」として世の中に存在できるという確信があった」。これまで尾崎を小バカにしているところがあったかもしれない須藤は、自分よりも鋭い感性を持っているとわかり「この人はすごい」と素直にひれ伏した。[13] 尾崎は浜田省吾や佐野元春が好きだったので、彼らと行動を共にしている町支寛二や西本明が編曲を担当することになった。

停学・デビュー・退学

高校三年の一九八三年（昭和五八）六月四日。喫煙により停学を言い渡された。その夜、渋谷道玄坂で友人達と酒を飲み、大学生と喧嘩になった。数日後、学校から呼び出され、首謀格の尾崎ともう一人が無期停学を申し渡された。本来なら退学処分のところ、転校の可能性をなくさないため、担任の熱意で無期停学になった。

無期停学について父母では受け取り方が異なっていた。父親のほうが楽観的だった。父は停学中ということが幸いしてレコーディングが順調にいったと喜んだくらいだが（実際、レコードデビューの準備は連日深夜までかかり、学校に行っていたらこなせなかった）、母は相当悩んでいた。この年は、俳優の穂積隆信が、不良少女となった自分の娘のことを書いた『積み木くずし』（桐

原書房 一九八二年)がベストセラーになり、それを原作としたテレビドラマや映画が話題となっていた。普通の少女が変貌していくさまは、まるで悪魔が乗り移ったかのようだった。自分の子ももしやと案ずる世の親は恐怖にわなないた。

穂積は『積み木くずし』の関連書を六冊ほど出版することになる。娘はなかなか更正できず覚せい剤取締法違反で逮捕され、後に女優としてテレビに出るが成功せず、腎臓を患い三五歳の若さで亡くなってしまう。

『積み木くずし』が世の親に衝撃を与えたのはもう一つ理由がある。子どもを立ち直らせるにはまず親が変われと説くカウンセラー(警察の少年相談室員)が登場し、過激なアドバイスをしたことである。親が子への対応の仕方を変えない限り、子どもは変わらない。

例えば、子どもと話し合いをするな、交換条件を出すな、お金はいっさい渡すな、門限を決めて一分でも過ぎたら中にいれるなといったことである。

尾崎の母が学校の紹介で相談に行ったカウンセラーは、奇しくも『積み木くずし』のモデルとなったカウンセラーであった。母がどこまで同じことを言われたのかわからないが、必要以上に自分の責任を感じてしまったようだ。

いつまでも続く停学によって、尾崎家は深刻な状態に追いつめられていった。尾崎はカッコよく自分から進んで退学したわけではない。そこに至るまでには深い苦悩があった。

停学中、毎日日誌を書くことが義務づけられた。音楽の仕事以外は外出禁止で、それは先生からの電話や、突然の訪問によりチェックされた。訪問に来た先生は日誌を読み、反省が足りないと言った。

停学が長引いたので、大学進学のための学力試験も受けられなくなり、エスカレーター式に青山学院大学に行くことができなくなった。学校側は退学せよとは言わなかったが、大検をすすめるようになった。停学というどっちつかずの状態が長く続くことで、精神的に落ち込み、不眠症になった。

兄の推測では、豊はこの五か月ほどの停学期間中に、なぜ先生や親に反発するのか、学校とは何かといったことについて深く考えたのだろうという。というのも、それ以前にこのようなことを明確な形で豊の口から聞いたことがなかったからだ。[41] なお、この停学中に豊は、運転もできないのに兄のクルマに乗り、ひどく損傷させたことがあった。

学校の制裁に納得がいかない母は、知り合いの弁護士に相談し訴訟も考えるようになった。その矢先の十一月十六日、親子三人が呼び出されて学校に行き、ようやく復学を許可された。十一月二一日から登校を再開。しかし一年留年することが決まった。

復学後一週間ほどで十八歳の誕生日を迎え、その二日後の十二月一日、ア

ルバム〈十七歳の地図〉とシングル〈15の夜〉が発売された。のちに〈壊れた扉から〉が二〇歳の誕生日前日に間にあうように発売されたことを思うと、この「十七歳の地図」も、もう三日早くだしていれば表示どおりの年齢のものになったのだが、この時点では年齢の持つ意味をそこまでシビアに考えていなかったのだろう。

「十七歳の地図」に収録された歌は〈校舎の裏　煙草をふかし〉たり、〈盗んだバイクで走り出〉したりと素行不良をひけらかすもので、また〈退屈な授業〉だとか〈少しずつ色んな意味が解りかけてるけど　決して授業で教わったことなんかじゃない〉と学校を否定するものだ。五か月の停学が反発心を強くしたのか、〈誰にも縛られたくない〉〈自分を捨てやしないよ〉とかたくなである。学校側がこのアルバムの挑発的な内容を事前に知っていたら、それでも復学の許可はおりただろうか。

尾崎がデビューしたのが高校生のときだったというのは決定的な意味を持つ。よく言われることだが、尾崎豊登場の衝撃は、現役の高校生が自分の言葉でその心境を説いたことにある。アルバムは全編、自分の作詞作曲だ。当時も今も、尾崎の同世代の若者が歌手デビューするのはたいていアイドルとしてであり、作品はプロの作詞家、作曲家が作ったものである。尾崎より少し前に「ギザギザハートの子守唄」でデビューした不良っぽいチェッカーズは〈ちっちゃな頃から悪ガキで　15で不良と呼ばれたよ〉と歌うが、リードボーカルの藤井郁弥は二〇歳を超えていたし、歌は職業作家がそれらしく作ったものだった。尾崎より一歳上でワルぶったイメージで売っていた近藤真彦も大人により作られたアイドル。尾崎と同年齢で翌年「モニカ」でデビューした吉川晃司のそれも自作ではない。尾崎の場合、歌の内容はもちろんだが、それが本人によって書かれた

もの[illegible]重要だった。デビュー直後の音楽雑誌では、「これまで誰もが、ティーン・エイジャーに向けて歌を歌ってきた。でも、この歌は、ティーン・エイジャーからの実況中継のような気がした」と紹介されている。(6)もやもやした気持ちを抱えた一〇代は、尾崎によって自分たちの言葉を獲得したのだ。

とはいえ、若者が抱いている気持ちそのものを言葉にするのは簡単ではない。〈盗んだバイクで走りだす〉とか〈夜の校舎窓ガラス壊してまわった〉といった衝動的な行動をとってしまうのは、言葉ではそれ以上言えないもどかしさが爆発したものである。ある程度までは言葉にできるけれど、そういう言葉を持った者でさえ、ある一線を越えると突発的な行動をとってしまうというのが大人には恐ろしいのである。

尾崎が「一〇代の代弁者」に祭り上げられたことは、一時的にはアピールポイントにはなっても、のちに尾崎の

足かせになる。一〇代のときは大人という権威への反抗や生き方の迷いを歌にすればよかった。では自分が大人になってしまった二〇代は何を歌えばよいのか。それが課題になる。

のちに「銃声の証明」というテロリストを主人公にした歌を書いたが、尾崎が支持された「リアル　フェイク」という評価軸においては、テロリストの歌はテロリストが歌ってこそ意味がある。尾崎が国家に対する暴力行為をおこなうテロリストを歌にしたのは、大人になって反抗するとしたら学校よりもっと大きなものが必要だったからだろう。だが、この方向ではモチーフを発展できそうにない。一方、かつての「大人／子ども」という図式における自分のポジションを反転させて新たな視点を獲得したのが「誕生」であり、そこに至る苦悩を描いたのが「永遠の胸」であった。しかし、この路線もその後深められることはなかった。

話を尾崎と学校の関係に戻そう。

再登校はしたものの、実際学校へ行ってみたら、もうこれ以上学校へ行く意味を感じなくなったのだろう、一月二〇日には、登校中に気分が悪くなり途中下車して自宅に帰り寝ている。

退学すると言い出した時、母は猛烈に反対し、「学校を辞めるのなら、私を殺してからそうしなさいッ」とまで言った。[16] 母親が激しく反対する一方で、父は、「そうか」と思っただけだった。自分が若い頃トランク一つで上京したことを思い出し、「何とかなるだろう、好きなようにさせればいいと思った」という。[17] 父は息子の決意を受け入れて楽観的だった。

一月二五日、本人が学校に退学届を提出しに行った。校門まで父親が付き添っている。再登校から自主退学まで二か月だった。退学した理由について父は、留年することは豊のプライドにとって耐えがたかったのではないかと推測している。それもあるだろうが、本人にとって学校への魅力が急速に薄れていったのではないかと思う。もはや普通の高校生とはかなり違うところへ来ていた。留年してあと一年も学校的日常の繰り返しに縛りつけられるのは時間を無駄にするだけだ。

ただ、尾崎は、なんのためらいもなく退学したわけではなかった。退学により普通の人生コースからはずれてしまうという将来への不安も強かった。レコードを出したとはいえ、まだ海の物とも山の物ともつかない。退学届を提出した日に友人宅に集まってパーティをしたのだが、そこでギターで弾き語りをした尾崎は、途中、涙で声がつまってしまうことがあった。

「延期」と「復活」

高校の卒業式当日の三月十五日、新宿ルイードでファースト・コンサートを行った（実際はそれ以前に肩ならしのためのやや小さいライブをこなしている）。定員三

[illegible]〇〇人、[illegible]一般生徒[illegible]〇〇〇人が集まった。当の尾崎は、一週間前から高熱を出していたので注射を何本も打ってきたという。今、そのビデオを見ると、初めてのコンサートなのにMCは達者で、尾崎らしさが最初から完成されていたことに驚く。

このころ作った歌に「シェリー」がある。学校の生徒という身分を失い、音楽業界というよくわからない社会に入って手探りで進んでいくことの不安を、ある女性に語りかけるという形式にして歌ったものだ。

この歌で語りかけられる〈シェリー〉はどういう機能をはたしているのだろうか。例えば、〈シェリー　俺は転がり続けて　こんなとこにたどりついた〉と始まるが、ここから〈シェリー〉という語りかけを削除して純粋なモノローグにしても歌詞の意味は何も変わらない。〈シェリー　俺はうまく歌えているか〉以後、問いかけが連続するが、これもあえて〈シェリー〉に尋ねるような内容ではない。

〈シェリー〉はある個人というよりも鏡に映った自分であろう。つまり自問自答している鏡の自己に〈シェリー〉という名を与えたのである。〈シェリー〉は自分の鏡だとする解釈は芹沢俊介、須藤晃も書いている。須藤はこうも言う。「シェリー」では、自分は卑屈になっていないか、誤解されていないか、自分は間違っていないかといった問いが畳みかけられている。これらの問いは「彼が死ぬまで一生つきまと」った。「もしかしたら最初に創った時には、尾崎の中ではそこまで重い意味を持っていなかったかもしれない。けれども彼の生きざまの中で、この曲はそういうものをどんどん吸い込んでいった感じがする」[illegible]。

別の言い方をすると、この自問自答は、外に向かっていた攻撃性が内側に向けられたものであると言える。大人に向けられていた否定性が自分自身に折り返され、[illegible]しても、大人を批判する武器である言葉によって自分自身が傷つく。メタな立場から見下ろすクールさはこの歌にはない。くどいほど畳み掛けられる「問い」によって余裕のなさが表現され、この歌に「熱さ」をもたらす。

さて、デビュー・アルバムは売れないまま八か月ほど経ったが、尾崎が注目されることになる事件が一九八四年（昭和五九）八月四日に起こる。日比谷野外音楽堂で開かれていたライブ「アトミック・カフェ」で照明用の足場によじ登り、七メートルもの高さから飛び降りたのだ。骨折しながらも両脇をスタッフに支えられて最後まで歌いきった。実はその一か月前にも同じ場所で四メートルの高さから飛び降りている。そのときは何ともなかった。観客が「飛び降りろ」と囃したてたせいもあって、今回はつい高いところから飛び降りてしまったのである。怪我により残りの公演は延期になってしまっ

た。

　この出来事は尾崎の過激さがホンモノであることをアピールすることになった。たんに口先だけで煽る奴ではなく、行動がともなっているのだ。

　グラフィックデザイナーの田島照久は「アトミック・カフェ」の現場に居合わせ写真を撮っている。須藤晃にそのときのことを話し、「本当にいやな気分だった」と語っている。それについて須藤は、「そのいやな気分というのは、ずうっと尾崎が亡くなるまで引きずったのと同じような感情ですよね。つまり何をするかわからないって。飛び降りた瞬間の、あのどうしようもない不快感。それはかっこよくもなんともない。（略）残酷な感じがする」と語っている。[6] その制御不能な感じに、早い死へと至る未来が垣間見えたのだ。

　尾崎は左足の踵を骨折したので入院して手術をおこない、八月十六日に退院した。八月下旬ごろには杖をつきながら自動車教習所へ通っている。十二月からツアーを再開した。

　尾崎没後、三か月もたたない早い段階で、それなりに興味深い尾崎論を出版した柴田曜子は、この出来事について、「後はデビュー一年目にして、早くも一つめの「延期」と「復活」を経験してしまっていた」と書いている。[8]

「一つめ」というのは、この後も尾崎の「延期と復活」は繰り返されるからである。無期限活動停止し渡米、帰国後、復活のためのコンサートツアー。覚せい剤取締法違反で逮捕、起訴され、アルバム『街路樹』と一回だけの復活公演。所属事務所とのトラブルで再び長い沈黙のあと、『誕生』を発表、個人事務所を設立し、全国ツアーで完全復活をみせつける。その後も、新作「放熱への証」とそれに基づくツアーを予定していたが、死によって永遠に「延期」されてしまう。こういう中断と再開がいくども繰り返されたため、デビューして一〇年に満たないとはいえ、音楽活動に使った正味の時間は決して長いものではなかった。

　このような「延期と復活」の観点からすると、小学生のときの不登校と仲間のいる中学への越境入学、高校の停学と歌手デビューというのもまた、「延期と復活」の原型であることがわかる。そして「延期と復活」の一番最後として、本人の死によって「延期」されたままになっている状態からの「復活」の役を、息子が担うことになるのである。

　さて、先にふれた「アトミック・カフェ」は反核のためのイベントで、wikipedia によれば、「映画『アトミック・カフェ』の上映運動に由来するフェスティバルであり、日本で1984年に開始した」とある。尾崎が出たのはその第一回めのライブである。シングル「核（CORE）」の原曲となる歌はここで発表された。

　尾崎は反核運動にどのていどの関わりを持とうとしていたのか。「アトミック・カフェ」について、反核の集

CamScannerでスキャン

……けれども、政治活動じたいは敷居が高いと感じていたらしく、全共闘運動のような政治活動があったとしたら参加するかと尋ねられ、「わかんない」と答えている。「至極当たり前の水準でできる(略)赤い羽根の募金みたいな活動だったら、(略)僕も興味を持ったかもしれない」と言っている。[52] 現実の政治には関心がなかったのだろう。

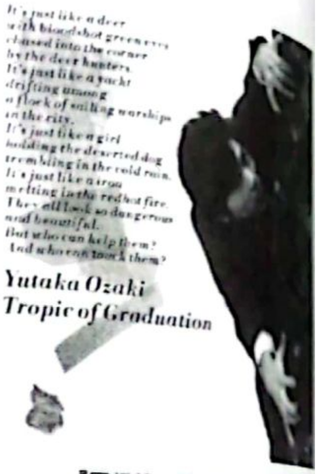
充実の一年間

翌一九八五年(昭和六〇)は飛躍の年になった。一月に出したシングル「卒業」がヒット。それまでは、何だか凄い奴がいるという漠然とした噂だったのが、尾崎豊という名前を一気に知らしめた。過激な歌詞が評判となり、反抗する一〇代の代弁者と呼ばれるようになる。三月に出した二枚目のアルバ……になった。

『回帰線』というタイトルはカッコいいがわかりにくい。収録曲のどれとも関係がない。このタイトルはヘンリー・ミラーの『北回帰線』から思いついて須藤がつけたものである。

須藤は尾崎のアルバムの中では『回帰線』が一番優れていると評価する。ファースト・アルバムよりものの見方が多面的になっているからだ。また、尾崎を代表する一曲は「卒業」であるという。ただし、尾崎自身は「シェリー」が自分の最高傑作だと思っていたのではないかと書いている。[53]

私(見崎)は、「回帰」を次のような意味で理解していた。尾崎は学校や大人社会が作り上げた外部の基準を拒否してきたから、将来像を描くには、これまでの自分を振り返って自分の内部に基準を求め、その延長にこの先の物語を構築するしかないであろう。自分自身を根拠にして自分を作り上げようとすることが、自己への回帰ということなのだと思った。



『回帰線』(CBSソニー)

この年は、尾崎のアーティストとしての人生の中で、一番幸せな年だったのではないか。歌が評価され、一躍脚光を浴び、尾崎教とも言われるほどの熱狂的なブームになった。ツアーを順調にこなし、大阪球場での大規模なコンサートも成功させた。前年はデビューしたばかりなのに夏に骨折し、ツアーの予定を混乱させてしまったし、翌年は年明け早々に活動停止を発表し、急速に高まった人気を強引に断ち切る

ように再来することになる。

評価が分かれる『壊れた扉から』

一〇代最後の日である一九八五年十一月二八日に、三枚目のアルバム『壊れた扉から』を出した。自分で作詞作曲したオリジナル・アルバムを一〇代のうちに三枚も出すというのはこれまで誰もやったことがないことだった。

しかし前作の『回帰線』が出てからまだ八か月しか経っておらず、作品のストックが少なかった。結局、『壊れた扉から』には一〇曲入れたかったところ、九曲しか埋まらなかった。

『壊れた扉から』という奇妙なタイトルについて、尾崎は自分のなかにこんなイメージがあったという。学生ではない大人としての自分を見つけるためひとつの扉を開けたかった。だが扉を開けて一歩踏み出してみたらそこは殺伐とした廃墟だった。そして今開けた扉を振り返ってみると、もうその扉は壊れて街のなかに埋もれていた。「手にしたと思うと、もうそれは失われていた」「元いたところにはもう戻れない」「次の扉を見つけなくちゃいけない、あるいは作らなくちゃいけない」ということが、『壊れた扉から』が意味することである(54)。

廃墟となった街のなかにあるドアというのはシュールレアリズムの絵のようである。新しい扉を開けることができたと思ったら、それはもう朽ちてしまい、早々に次の新しい扉を探さねばならないという焦燥感が表れている。

一〇代の三部作ということで『十七歳の地図』『回帰線』『壊れた扉から』は一括りにされることが多い。だが、前二作は文句なしとする人でも、『壊れた扉から』は評価が分かれることがある。例えば重松清（小説家）は須藤晃との対談で、『壊れた扉から』は、「ちょっと詩がモタってきたというか、詩が長くなってきたな」と感じたという(55)。

須藤も、このアルバムをあまり評価しない。もう歌うべきことがなくなって、過去の作品を反芻しては似たようなことを書いている。つまり「自分のパロディーをやり始めてる」し、「言葉のキレ味も、すごく悪くなってきてる」からだ。特に「彼」という歌は、尾崎の歌のなかで初めて好きになれなかったという。理由は「意味がわからない」から。詩ならいいが、歌の詞は「聞いてわからないとダメ」というのが須藤の持論で、常々尾崎にもそう言っていた。須藤はこの歌詞ではダメだと言ったが、尾崎は書き直さなかった(56)。『壊れた扉から』のころには、尾崎と須藤のあいだで、どういう作品を志向するのかについての考えが、一致しなくなってきていた。ファンやメディアの前面で身を晒し、カリスマとしてその一挙手一投足が過剰に注目される尾崎と、レコード会社のサラリーマンという黒子的な立場にいる須藤と

CamScannerでスキャン

たは、今僕にもわかりあえなくなっていくのも、仕方のないことだろう。

このアルバムでの尾崎の苦悩は、〈探す〉〈何もかもがちがう〉〈さまよう〉といった言葉の使用によく表れている。この先どういう方向に進めばよいのか。その迷いが、これらの言葉を多用させている。

『壊れた扉から』に収録された九曲のうち七曲に「探す（捜す）」が使われている。特に「誰かのクラクション」は、探すことが主題の一つになっている。

『壊れた扉から』（CBSソニー）

探すことは現状の不満を前提にしている。「Freeze Moon」では〈きっと何もかもがちがう　何もかもがちがう〉と叫び、「ドーナッツ・ショップ」では〈本当は　何もかも違うんだ〉と悟ったような口調で言う。〈何もかも違う〉ので〈僕は探しつづけてる〉のである。

他にも、似たようなイメージの言葉が使われている。「彼」には〈迷いこみ〉〈さまよう〉、「米軍キャンプ」には〈ふらついてた〉〈さまよってる〉などとあって、足元の定まらない感じがする。両者は、〈もろい暮し〉に〈ぼやけた瞳〉、〈崩れかけた工場〉に〈力なく伸ばした手〉といった頼りなさ、壊れやすさも共通している。疾走感のある「Driving All Night」でさえ〈さまようように家路をたどり〉と始まる。「路上のルール」も〈こんがらがってる〉し〈闇さまよってる〉。

さらに、走りだしても行き先がわからないことがある。〈俺は何処へ走って行くのか〉（「Driving All Night」）、〈風がどこへ行こうとしてるか　僕は知りたい〉（「Freeze Moon」）、〈どこへ行くの　わからぬまま〉（「誰かのクラクション」）。

行き詰まりや混迷を表すもう一つの言葉が〈ドラッグ〉である。「彼」「Freeze Moon」「Driving All Night」に出てくる。まだニューヨークでクスリを覚える前である。

このころ尾崎は精神的にも振幅が激しく、笑っていたかと思うと急に怒り出したりした。「尾崎はよく、10代に3枚のアルバムを出して、それからニューヨークへ行っておかしくなったと言われる。でも現実的には、彼を押しつぶそうとするプレッシャーは、2枚目のアルバムを出したあとで、急速に大きくなっていた」と、須藤は書いている。[3]

尾崎には二〇歳という区切りが重くのしかかっていた。一〇代という音の響きが尾崎の歌のリアリティを支えていたからだ。十九歳と二〇歳は極端に

言えば一日しか違わないが、その記号的なイメージは断絶している。尾崎の歌は年齢を意識させるものであったので、数字の区切りはなおさら重要な意味を持った。

一九八六年（昭和六一）の元旦にライブをおこなうと、直後に無期限の活動停止を発表した。歌以外の表現方法を探るために小説を書き、それをもとに自分で主演した映画を創るというコメントが出された。しかし、この時点では、尾崎が小説を書いたり映画を撮ったりするということにはならなかった。渡米し、消息はほとんど伝わらなくなる。

小説と被写体

尾崎は、二〇歳の誕生日前に初めての本を出し、それが三〇万部のベストセラーになっていた。『誰かのクラクション』（角川書店、一九八五年）がそれで、担当編集者は見城徹（後の幻冬舎社長）。尾崎がパーソナリティーをしていた東海ラジオの同名の番組で披露したショートストーリーを集めたものである。

この中から「Driving All Night」が生まれている。歌を小説に敷衍するのはよくあるが、この場合は逆に、小説の言葉が歌に変化している。例えば小説には、「今日一日が、まるでちっぽけだというように、カレンダーには、日にちが、有りあまっているように見えた」という一節がある。[38] 一方、「Driving All Night」には、〈ちっぽけな日々が　ありあまる壁から逃れるように〉という意味不明の歌詞があるが、これは、壁にかかっているカレンダーのことだとわかる。

活動休止のさいに、小説を書くというコメントが出されたのは、『誰かのクラクション』でやったショートストーリーが気に入って、それをもっと突き詰めたいという気持ちが反映されていたのだろう。尾崎は、帰国後、再開した歌手活動が停滞していた時期に、『誰かのクラクション』を担当した見城が編集長をやっていた『月刊カドカワ』を舞台に小説やエッセイを発表することになる。『月カド』は文芸誌ではあるが、ミュージシャンをよく特集するようになっていた。

『誰かのクラクション』（角川書店）

尾崎の、歌詞以外の言語作品（小説）について、ここで簡単にふれておきたい。まとまった批評をしているのは芹沢俊介（評論家）である。芹沢の評価はかなり厳しいものであるが、大筋において同意できる。

内容は、その小説について、「小説独自の文体を尾崎豊は獲得しえているとは思えない」といい、具体的には、「会話の部分と地の文との乖離が大きすぎ」るという。「地の文も必ずしも優れた達成を示してはいないのだけれど、会話の文のなまっぽさに比べると気にならない、それほど会話の部分は作品を損なっているのである」。その「会話の文のなまっぽさ」とは、内容が冗長で、しかも、「えっ」「うぅん」「あのね」といった、普通なら省くところをいちいち記すことによる。内容以前のテクニックのところで、読み手を躓かせてしまうのである(ただし、このレベルの小説家はいくらでもいる)。

芹沢は、尾崎は「本質的にモノローグの人である」というが、そのとおりだろう。[60]

ところで、尾崎には、自分で撮影した写真に散文詩を添えた『白紙の散乱』(角川書店、一九九二年)があり、批評家の吉本隆明がこれを高く評価している。「この人の作詞と言われているものとか、散文詩、たとえば『白紙の散乱』なんかも掛け値なしに見事な文学作品としていい作品だと思います」とか、「何を代表作と考えるかと言われたら『白紙の散乱』だと思うんです」などと言っているが[62]、リップサービスなのか、とんちんかんな印象を受ける。芹沢俊介は吉本の弟子筋だが、『白紙の散乱』に収められた詩について、「抽象度のきわめて高い硬質な言語と、歌謡に特有の屹立性を欠いた平面的な言葉とが混在している。(略)尾崎豊が歌謡の詩人であることから脱しきれなかったことを伝えている」と書いている。芹沢が例示する「君に会えたら」という詩は、その中の二行は鮮やかな言葉で書かれているが、その水準が維持されずに弛緩した表現に取り囲まれている。「こういうもどかしさをほとんどの詩に感じるのである」[61]。芹沢の指摘の方が的確である。

『白紙の散乱』(角川書店)

次に、尾崎が被写体となった写真を見ていこう。尾崎は、パフォーマーとして優れた資質を持っていた。たんに自分をカッコよく見せようとするばかりでなく、そこに尾崎らしさというものを加えている。

尾崎には写真集として『WORKS』(山内順二)、『FREEZE MOON』(田島照久)、『尾崎豊　午前0時の十字架』(横山正美)などがある。カメラマンたちは、映像における尾崎らしさを巧みに引き出している。例えば、山内の写真は黒がにじんでいて、被写体の周囲

『FREEZE MOON』（角川書店）

をオーラのような黒い靄が包んでいる。それが内面に沈潜する尾崎をよく表現していた。

尾崎のレコード・ジャケットやビデオのパッケージ、パンフレット、ポスター、本などあらゆるグラフィックデザインを一貫して担当していたのは田島照久である。尾崎は生前、テレビなどの露出が殆どなかったので、レコード・ジャケットなどで使われる写真が尾崎のイメージを形成するのに果たした役割は大きい。それらの仕事を一貫して担った田島は、図像で尾崎らしさを演出した最重要の一人である。

田島が使った写真を見ると、好んで横顔のものを選んでいることがわかる。正面から撮るのはアイドル写真である。従順でない感じをだすにはそっぽを向いている横顔のほうがいい。それに尾崎は横顔に特徴がある。やや前に出た下顎と鼻尖部のカーブに尾崎らしさがある。

レコード・ジャケットで私が好きなのは12インチ・シングル「DRIVING ALL NIGHT」と、アルバム『街路樹』である。尾崎自身、いずれもとても気に入っていた。以下、これを中心に述べてみたい。

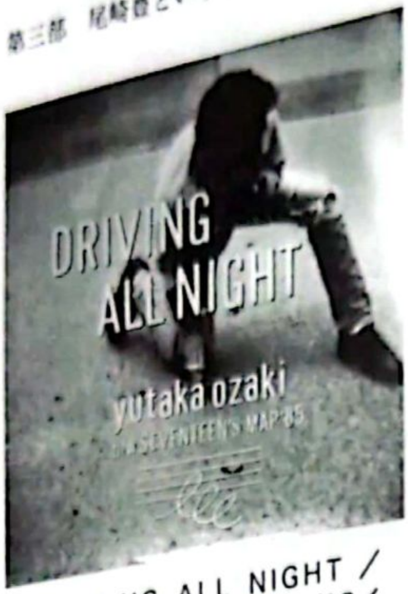
「DRIVING ALL NIGHT」のジャケット写真は、顔は陰になって見えないが、いかにも尾崎らしいシルエットになっている。画面への配置も間然するところがない。路面に膝をつき両足は逆卍に曲げられている。前方に突き出された左足の膝は90度以上開かれ、路面との角度を作る膝下がそのぶん鋭角になっている。これはカッコいいシルエットを決める重要なポイントだ。

普通にこのポーズをとると上体を安定させるために前に出した左足の太腿の上に左肘を乗せ、また左足の膝下をもっと体幹のほうに引き寄せるという窮屈で固まった感じの姿勢になってしまうが、そうはせずに、開いた左足とのバランスをとろうと右足を外側に向けて膝をつき、右肩をかなり落として右手を膝についている。そのため左肘が左足大腿に置かれることがなく、フリーになった左足が長く見える。

『尾崎豊　午前0時の十字架』（幻冬舎）

左足の大腿部と右足下腿が作る線は遠近感を生じさせ、手前に飛び出してくるよう立体的に見える。四肢体幹がいろんな角度を持ち、手先、足先もそれぞれ違う表情を持たされている。

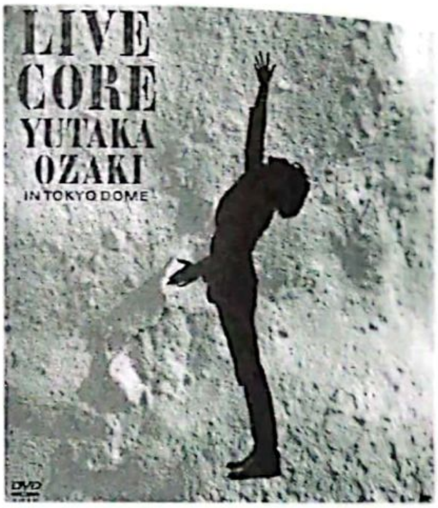
全体の印象は崩れ落ちそうになるのをかろうじて支えているようにも見えるし、これから立ち上がろうとしているかのようにも見える（実はシチュエーションとしては、膝をついた先にはジッポのライターが転がっており、手にはタバコを挟んで、ライターを拾おうとしているところ）。移行的な動きの一瞬を切り取っている。静止したポーズのなかに動きがある。日頃、鏡の前でカッコいいポーズを練習していたことを思わせる。



「DRIVING ALL NIGHT / SEVENTEEN'S MAP '85」（12インチ）（CBSソニー）

『壊れた扉から』のジャケットも似た印象だが、片手を地面についてスタートするという図像で、体幹と手足がバラけており、シルエットに面白みがない。

田島は尾崎がデビューするにあたって須藤からジャケット・デザインを頼まれたが、そのとき顔はよくわからないようにしてくれと注文された。顔を出してアイドル的な売り出し方をしたくなかったからだ。田島は『十七歳の地図』というアルバムのタイトルだけを手がかりに、不満、家出、脱出、跳び越える、飛び降りると連想していき、あのデザインになったという[62]。以降、「卒業」「DRIVING ALL NIGHT」『壊れた扉から』「太陽の破片」『LIVE CORE』などで使用される独特なシルエットが尾崎の特徴になる。



『LIVE CORE IN TOKYO DOME』（ワーナーミュージック・ジャパン）

尾崎を撮ったことのあるカメラマンの伊島薫はこう言っている。「彼はそうやって完全にボカして撮っても、「ああ、尾崎だな」ってわかるんだ、これが。動きとかシルエットとかだけでね。身体全体が「尾崎だ」って叫んでる[63]」。

初期の尾崎の写真はモノクロばかりである。これについて田島は「イメージを定着させるまでは、徹底してモノクロの写真しか使わないというのはどうだろうか」というアイデアを提案したところ快諾されたという。自分たち

が制作するものだけでなく、ありとあらゆる媒体にその方法を徹底させ、デビューから三年間は尾崎のカラー写真は一度もマスコミに出ることはなかった。(64)

事件からの復帰作である「街路樹」のジャケットではカラーが解禁された。デザインは細工のないシンプルなもので、ポーズはこれまでのように奇をてらったものではない。「DRIVING ALL NIGHT」とは反対に、静止を旨とする肖像だ。座った姿勢で掌に顎をのせた愁いのあるもので、シャツもジーンズも青色で質素なところは囚人服を思わせる。尾崎は憑き物が落ちたような素直な顔をしている。それまでのジャケットにあった芝居っけやケレン味がなくなり、飾らないところを見せようとしている。カラー写真ではあるが色調は加工されカラー写真特有の生々しさはない。

ポーズを見てみると、足は座った膝の部分でカットされ下半身は見えない。足が見えないため大胆な動きは封じられている。両腕と両肩は四角形の線を作り窮屈さの印象を与えている。前かがみになって両肘が大腿に置かれているため、腕も動かせない。顔は手で支えられ固定されている。動かないことが強調されている。反面、この静止した場面を崩す要素もある。袖のボタンがはずされたことによってだらしなく開く袖口と、そこから半分のぞく前腕である。掌底も発達している。顔は体軸に対し斜めを向き、頬から顎にかけてシャープな線を作っている。静かな中にも僅かな動きがあり、仕事でも喧嘩でも袖まくりして迎えそうな気配もほのめかしている。

後期になると、尾崎の写真からは、ポージングの面白さが減少していく。野生から都会へ、とでもいうのか、光沢があるてろんとした服を着たり、妙な色気をだしたりとあまり面白いものがない。田島は一九九〇年に撮った写真にコメントして、「この頃になると

『街路樹』(CBSソニー)

尾崎くんはずいぶんと大人の風貌になっていた。(略)もう少年のようなアクションを伴った写真は撮れないような雰囲気が漂っていて、ぼくはそのあたりは少し複雑な気持ちだった」と書いている。(65)

二　活動後期・死・その余波――病跡学とファン分析

渡米という悪夢

一九八六年（昭和六一）。元旦に無期限の活動停止を発表した尾崎は、その年の六月から半年ほど、単身ニューヨークに渡っていた。何回か行ったり来たりをして、ニューヨークに住み始めたのが六月である。当初はロンドンに行く予定だったが、四月にチェルノブイリ原子力発電所事故が起き、放射性物質による汚染がイギリスにも及んだため、急遽ニューヨークに行き先を変更した。渡米中も、たびたび東京に戻って数日過ごしていた（親が弁護士に出した手紙によれば、一九八六年（昭和六一）六月十三日から同年十二月二三日まで渡米、七、八、九、一〇の各月に計四回帰国（延べ三〇日）[1]）。

ニューヨークでの生活は、はじめはミッドタウンのホテルに一か月、ついでダウンタウンの長期滞在用の安ホテルで四か月、そしてアッパー・イーストサイドにある96ストリートへと転居した。その間、ダウンタウンのいかがわしい店でピアノ弾きなどをやっていた。

尾崎はどこまで異国の地になじむことができたのだろうか。滞在中はあまり喋れない英語のため引きこもりがちだった。ニューヨークに行ったものの、街に慣れることができず一人ぼっちだった。そこでの生活について尾崎はエッセイを書いているが、それを読んだ吉岡忍（ノンフィクション作家）はこう批判する。「ホームレスの人々、麻薬中毒者、失業者の群れ、ヤッピーたち。それぞれが這い上がろうとし、必死に生きていると書きながら、きみはたぶん彼らの誰とも言葉をかわしていない。たんに見ているだけだ」[2]。それなのに、誰もが皆孤独なのだと決めつけてしまうのは、自己投影をしているからであろう。また、尾崎が渡米したころ日本経済は好調で、アメリカの対日貿易赤字が問題となり、ジャパン・バッシングが強まっていたが、尾崎の書いたものにはそういった社会への関心はなかった。

創作活動にもたらされたものという点からもニューヨークでの生活は実りの少ないものだった。孤独を身に沁みたとはいっても、それは人間の実存からくる哲学的なものというより、語学力の不足からくる技能的に解決可能なものだし、ドラッグを覚えて作風に多少の幅がでたが、身を滅ぼすという代

償が大きすぎた。このニューヨーク滞在がなければ、その後の尾崎の人生はかなり違ったものになっていただろうと誰もが思っているはずだ。

ところで、活動休止に続き、なぜニューヨークに行くことになったのだろうか。所属事務所のマザー・エンタープライズは家族に対し、音楽の勉強、研修のためだと説明していた。このころ、マザーとソニーは尾崎の「取り合い」をしていた。マザーは、自前でレコードを出すことを考えていた。自分たちが制作した音楽を自分たちでレコードにしたいし、そのほうがお金が入る。前例がなかったが、マザーは自前のレコード会社としてマザー・アンド・チルドレンを設立した（八七年二月）。尾崎のレコードをそこから出すには、これまでレコードの製作・販売の契約をしていたCBS・ソニーから移籍させる必要がある。他方ソニーとしては、売れっ子アーティストがいなくなるのは減益につながるので困る。マザーもソニーもニューヨークに人をやり尾崎を説得した。板挟みになった尾崎は悩むが、最終的に押しの強いマザーを選ぶことになる。このため、デビュー以来、創作活動の手助けをしてきたソニーの須藤晃とも関係が切れてしまった。

尾崎の書いた小説「約束の日」によれば、帰国後こう言われてひどく傷ついたという。「これからはおまえを馬車馬並に働かせて儲けてやる。おまえはただの馬車馬なんだよ」(3)。一所懸命やっているのは自分なのに、それで儲けているのは他の人間で、自分は肩書こそアーティストとカッコいいが金のために利用されているだけだ。この怒りは個人事務所の設立につながってゆく。

帰国後は新しいアルバムを出すことなくツアーを開始。七月一日から「TREES LINING A STREET TOUR」を始めたが、九月二四日のライブは体調不良により中断。以後の公演はすべて中止になってしまう。このツアーについては手厳しくこう批評されている。尾崎は太り、声が出ず、ザラザラとしたボーカルには伸びも張りもない。有明コロシアムでは、尾崎は床にはいつくばり、転げまわり、ほとんど顔をあげることもなく吠えていた(4)。薬物依存になった体では、魅力的なステージは見せられなかったのだ。

尾崎繁美という人

尾崎には繁美という二歳年下の妻がいた。二人が出会ったのは尾崎がニューヨークへ旅立つ直前である。帰国後つきあうようになり、半同棲の生活を送った。尾崎が逮捕され、出所後、結婚。尾崎は二二歳。結婚後は朝霞の尾崎の実家にいたが、しばらくしてマンションに引っ越した。翌年、子どもが生まれ、さらにその翌年、一年ほど別居し、離婚の危機を迎えたがなぜかよりを戻した。半年後、尾崎は二六歳

CamScannerでスキャン

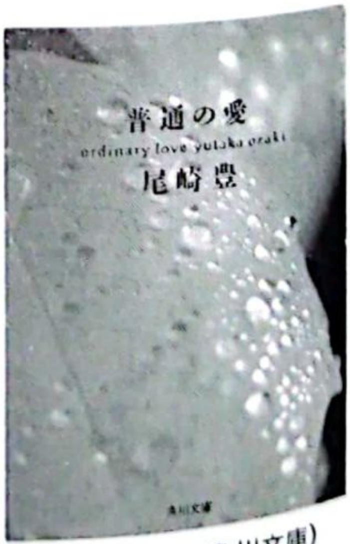
と五か月で謎の死を遂げた。

繁美は、尾崎没後六年たった一九九八年に本を出した。当時、繁美は日本を離れてアメリカにいた。尾崎が死んで二年半ほどして子どもを連れて渡米したのである。本は、『親愛なる遥い（とおい）あなたへ　尾崎豊と分けあった日々』（東京書籍、一九九八年）というもので、かなり衝撃的な内容である。

繁美は、一九六八年（昭和四三）三月、三人姉妹の長女として東京都文京区で生まれた。高校卒業後は、母親が経営する会社の手伝いをする一方で、各種イベントのコンパニオンをした。[5] 写真週刊誌『FLASH』（一九九四年一〇月四日号）には、繁美の中学、高校時代の写真が掲載されている。小さいころからタレント志向で、お昼のメロドラマに子役で出ていたとか、チョコレートのCMに出ていたといったことが、近所の人や同級生の証言として書かれている。

尾崎から見た繁美は「普通の愛」という短編小説に綴られている。繁美が読んで激怒したという「普通の愛」は、恋人そして妻になった女性に対する嫌悪感に満ちている。結婚する時にはもう愛情は冷めかかっていたとか、彼女のおしゃれのために大金を使ったとか、僕の仕事のことを理解しないとかいった愚痴や中傷を、始めから終わりまで書き連ねている。原稿を読んだ掲載誌の『月刊カドカワ』編集部でも当惑し、「妻の下品さやがさつさや粗暴さに関する記述の多くを削り、言いまわしをやわらげた」[6]。

尾崎には「ロザーナ」や「汚れた絆」など、妻のことを歌ったと思われる歌がいくつかある。歌に出てくる二人はうまくいってないのだが、醜悪なほど険悪な関係というわけではない。うまくいかないのは二人のせいであって、どちらかが一方的に悪いのではない。歌のほうがやはり享受者が多いと意識されているのか、聞き手が受け入れやすい内容になっている。ところが、



『普通の愛』（角川文庫）

小説では執拗に中傷する。小説はミュージシャンとしては余技であり本筋の仕事ではないから、書きたいことを書いたということだろうか。

その「普通の愛」によると、「彼女」は十三歳のときに親が離婚し、母と妹と母の恋人の男性と一緒に小さなアパートで暮らしていたことになっている。「僕」は母親ともその恋人の男ともウマがあわなかったとある。[7]

尾崎は渡米中でも何度か東京に戻ってきており、そのとき二人は会っていた。ただし、「普通の愛」に記されて

いることが事実だとすると、繁美には当時、他に交際している男性が二人いた。尾崎も他の女の子とデートを繰り返していた。

二人が親密になるのは、ニューヨークでの生活を終えて帰国した尾崎が、それまでつきあっていた彼女と別れ、繁美と半同棲の生活を送るようになってからだ。しかし、慣れない外国での孤独な生活や事務所の移籍についての悩みで尾崎は変貌していた。出会ったころは明るくて楽しい男だったが、ニューヨークから帰ってからは「極端に卑屈になり、自分の殻に閉じこもる、猜疑心の強い人間に変わってしまっていた」と、繁美には見えた。(8)

「核(CORE)」について

帰国後しばらくして、一九八七年(昭和六二)七月から一年半ぶりにツアーを開始した。ところが、九月も終わりのころ公演先の新潟で倒れ、入院し、以降のツアーは中断となる。覚醒剤の中毒症状を起こしていたのだ。尾崎は注射器を使わず、覚醒剤をコーヒーに溶かして飲んでいたという。(9)

このころ、シングル「核(CORE)」をリリースしている。一〇代の呪縛を振り払った尾崎が新境地を見せてくれるはずと期待されていたが、そこにあるのは「混乱」と批評されるような音だった。九分半という長さにも、必要性を感じられなかった。音楽ライターの今井智子は当時こう評している。

「核」という曲は非常に混乱しているが、それは今、彼自身が混乱しているからだということがよくわかる。(略)彼のどの曲よりも未完成でまとまりがないように見えるこの曲は、だから今聴かなければ意味がない」(10)。

これが新しいスタートとはとても言えそうになかった。二か月後に覚醒剤所持で逮捕されることになるが、この歌に表された音や言葉は、制作プロセスはどうあれ、覚醒剤による幻覚を見ているかのような歪みや不安感を感じさせるものだった。

「核(CORE)」の歌詞は、二つの主題が入り混じっている。一つは、街に対する疎外感。もう一つは、それに継ぎ足されるようなかたちで少しだけ言及される反核運動である。

街に対する疎外感は尾崎の歌でもよく歌われるが、この歌ではとりわけ強い言葉でそれが語られている。例えば、〈俺はひどく怯えてる〉〈俺の背中の人影に怯えて〉〈俺がこんな平和の中で怯えているけれど〉と、〈俺〉は怯えていると繰り返される。街には〈殺意〉がエーテルのように薄く瀰漫(びまん)している。〈身を守ろう〉として〈俺〉は〈君〉のもとへ逃げ込む。

印象的なのは、〈何かが少しおかしい様な街で(略)何もかも 元のままに見えるけれど／見えないかい 聞こえないかい〉という歌詞だ。街のたたずまいは前と同じように見えるけれど、どこかおかしい。見なれた街なのに、

CamScannerでスキャン

どこかよそよそしく感じられるのだ。そのことを、〈見えないかい　聞こえないかい〉と訴えかけても相手にされない。自分一人がおかしくなっているかのようだ。

〈俺〉は奇妙な街に迷い込んでしまったかのようだが、歌も終わりに近づいてくると、〈平和〉という言葉を前置きしながらも、いささか唐突に、〈反戦　反核　いったい何が出来るというの／小さな叫びが　聞こえないこの街で〉という詞が出てくる。この文は二つの意味を持っている。〈反戦　反核〉というマクロな問題が大声で語られる前では、日常の〈小さな叫び〉はかき消えてしまう。私たちは〈反戦　反核〉のために生きているのではなく、まず日常の生活を成り立たせなければならない、という生活者の視線を意識させる論点が一つ。それは〈抱きしめていたい　それだけなのに〉という歌詞と響きあって、個人としてはミクロなレベルの幸せを望んでいるだけだという主張になる。

「核（CORE）」（MOTHER & CHILDREN）

もう一つは、〈俺〉が怯える理由に関わることであるが、これまで〈俺〉は何に怯えていたかというと〈何だかわからない〉とか、〈俺と社会〉も〈何か〉によって不調和になっているとか、街は〈何かが少しおかしい〉というように、〈何か〉はっきりしない理由によるものだった。それがここでは、核戦争の可能性による潜在的な死の恐怖によってもたらされる怯えではないかと思わせる仕掛けになっている。〈俺〉の病的なほどの怯えに、ひとまず理解できる理由が与えられるのである。街の疎外感に反核という異なるものが接ぎ木されているわけだが、サスペンスな感じがあって、悪くない。

さてそこでタイトルの「核（CORE）」について考えてみると、ここに添えられた英題は奇妙である。核兵器の核なら一般的にnuclearとすべきところを、あえてcoreとしている。coreというのは、中心部分のことである。タイトルの「核」は、日本語としては、核兵器とも中心部分とも解釈できるが、付随された英題は、意味を限定させる。日本語としては歌詞でもふれている核兵器をほのめかしつつ、英題では中心部分の語釈のほうを示している。では、この歌でいうコアとは何なのか。

街に表れているおかしさの兆候を、〈見えないかい　聞こえないかい〉と訴えても、他の人にはわかってもらえない。〈俺〉の気のせいに還元されて

しまう。〈俺〉はおかしさに気づいているのに、他の人は正常性バイアスに曇らされて気づかない。世間は平和でのほほんとしているのに、鋭敏な〈俺〉はひとり怯えている。多数対少数で、自分はおかしいのではないかという意識に悩まされるが、同時に、〈もしかしたら俺の方が正しいかもしれないだろう〉とも思っている。〈俺〉は〈少し疲れただけ〉なのか、〈俺〉が言うことは〈馬鹿げたこと〉なのか。正しいのは〈俺〉なのか、それとも〈俺〉以外なのか、わからなくなってくる。〈俺〉はアイデンティティという自分の核(CORE)が不確かになっているのだ。

「核(CORE)」の歌詞はそれほど悪いとは思えない。まず、〈何か話をしよう〉と開かれた感じで始まるのがいい。歌い出しの言葉は重要だ。

　また、実存的な問題を社会へとふっとつなげてしまうのもいい。ただ、そうであるなら、締めとして〈抱きしめて 愛してる〉を繰り返し、個人の問題にとどまるのは安易で、〈反戦 反核〉という大きな、かつ異質な言葉につなげられる展開が見つけられればよかった。

　この歌詞は、デビュー間もないころに書かれたノートに、完成に近いかたちのものがすでに現れている。だが、人恋しくなり話し相手を探すところとか、街に対する怯えた姿勢を示すところなどは、半年の孤独なニューヨーク生活を思わせもする。そうした経験をする以前から、すでに似たような感覚を持っていたことはたいへん興味深い。

　カップリングの「街角の風の中」は憑き物が落ちたかのような軽い感じの曲である。『街路樹』所収の「遠い空」と似た曲調で、歌詞もサビの〈風に吹かれて〉の部分が共通している。

薬物との闘い

ツアー中に倒れた尾崎は覚醒剤中毒のため入院したが、病院を脱走して朝霞の実家に戻ってしまった。実家でもまた薬を使用した。十二月になるとほとんどしゃべらなくなり、家族の前で幻視、幻聴に襲われるようになった。

　自力更生が無理だとわかったので、早く証拠となるドラッグを見つけ警察に通報しようという考えに一家は達した。豊は何もかも失うことになるだろうが、狂うのを放置できない。なかなか見つからなかったが、十二月二二日早朝、豊が出てきたあとのトイレでパッケージを発見した。兄は警察に通報しようとしたが、兄弟の仲を案じた父が代わりに通報した。同日午前九時ころ、実家に刑事数人が来て家中を捜査した。豊はもちろん、連絡を受け尾崎家にいた繁美、そして母や兄も警察に行き、取り調べを受けた。特に繁美への尋問は十二時間もの長きにわたった。

　薬物の規制については薬物四法と呼ばれるものがある。「麻薬及び向精神

CamScannerでスキャン

薬取締法」「大麻取締法」「あへん法」「覚せい剤取締法」がそれだ。尾崎が逮捕、起訴されたのは覚せい剤取締法違反である。死後、体内から検出されたのもメタンフェタミン（覚醒剤）だった。尾崎は覚醒剤と深い因縁がある。そもそも薬物事犯の検挙人員は覚せい剤取締法によるものが飛び抜けて多い。ここ一〇年ほどは、覚せい剤事犯は減少したまま横ばいを続けているが、薬物事犯の八割を占めている。尾崎が事件を起こした頃は覚せい剤事犯は九割近くを占めていた。外国と比べ、日本は覚醒剤の流通が多いのが特徴なのだ。

「禁猟区」という歌では、ドラッグ、ロック、酒、ポルノ、セックスといった人を惑わす悪しきものが列挙される。これらは、〈上手くやれない日常から　逃げ出したくて　はみ出してゆく〉ための手段である。ここには、かつて学校からあえて〈はみ出してゆく〉ことにあった輝きのようなものはない。それらの手段にも、〈はみ出してゆく〉こと自体にも、特別な〈意味などない〉のだ。尾崎はドラッグ・カルチャーに意味を見出すわけでも、自己の体験をなかったことにするわけでもなく、一歩引いてシニカルに語ってみせるのだ。

尾崎は短編小説「LOVE WAY」で、アンフェタミンを注射して得られた幻覚体験をいくぶん思索的に描いている。小説のように限定された読者のためのものならよいが、歌のように聞き手に広く感染力を持つものでドラッグ体験を容認するのは危ない。尾崎もそのあたりはわきまえていて、小説では幻覚体験を伝えようと細部を描写し、それと世界観を結びつけようとしているのに対し、歌のほうでは〈答えなど無い　ただ crazy なだけなのさそこでは〉と突き放している。

さて、戸塚署の留置所に入れられた尾崎は、その後、小菅の拘置所に移される。繁美はそこに何回も面会に行った。康は、弟の豊がどん底のとき、家族以外で弟を支えようと踏ん張ったのは、繁美ただ一人だったと書いている。

拘置所ではノートが差し入れされた。ノートには拘置所での索漠とした生活や、恋人の繁美への熱い思いが日記形式で綴られている。後に歌詞の素材となる記述も見られる。「取調べにはすりガラス越しに／ちぎれた太陽が差し込み」とか、「黒いバスの中で見る久し振りの太陽はちぎれている／くいこんだ手じょうに映る僕はちぎれている／黒いバスの中から見る街並みはちぎれている」などといった文がある。[11]「ちぎれている」という表現は奇妙だが、太陽の光が窓の格子に遮られている、手錠の僅かな鏡面に自分の姿が小さく映る、護送バスの窓の網ごしに街並みを見ている、ということだろう。それが「ちぎれている」と表現されることで、全体の統合を欠いた不安定な心理が外界に投影されているかのように見える。「ちぎれている」という言葉が気に入ったようで、これは後に

CamScannerでスキャン

〈監獄の太陽は俺の前でちぎれてゆく〉（「COLD JAIL NIGHT」）と歌われることになる。

　一九八八年（昭和六三）二月二二日、逮捕後二か月で釈放された。懲役一年六か月、執行猶予三年だった。太った顔の尾崎がテレビに映しだされた。拘置所前に五〇〇人のファンが集まり「存在」を合唱した。「存在」には、〈さあもう一度　愛や誠心で立ち向って行かなければ／受け止めよう　自分らしさに　うちのめされても〉という歌詞がある。自分がやったことを受け止め、もう一度立ち上がって欲しいというファンの願いが込められていたのだろう。

　事件後、給料は百万円から半額に減らされ、手取りで三十数万円ほどになった。

　尾崎自身は、自分の歌と犯した罪との関係をどう考えていたのか。出所二日後のインタビューでこう答えている。レコードの売上がこの間にはね上がったがどう思うかと聞かれ、「ここまでひとつひとつ刻明（ママ）に自分をレポートしてきたものを歌を通して聞いてもらえるのなら…そう、ここに自分がいるのは、そう単純なことではないんだというか、こうしている人間をね……聞いてもらうのもいいんじゃないかな[12]」。

　これは潔い言い方だ。普通は、作品を守るために、罪を犯した自分とその作品は切り離してくれとテクスト論者ふうに言い逃れるところだが、反対に、ここに至った経緯は作品の中に書かれているというのだ。作品を通して、その作者を理解してくれということである。

　獄中体験を歌にもしている。「COLD JAIL NIGHT」がそれで、歌詞は手慣れた感じで書かれており、次々に繰り出されるレトリックも巧みだ。曲もカッコいい。だが何故だろう、上滑りして心にひっかかってこない。こういうカッコいい歌にする必要があったのだろうか。獄中での苦悩と釣り合った歌のようには思えない。何にせよ、こういう体験を「なかったこと」にするのではなく、創作の糧として積極的に利用しているのは尾崎らしい。

異常な愛

　出所後しばらくして繁美と結婚した。一九八八年（昭和六三）五月十二日のことである。尾崎がことあるごとに繁美に結婚しようと迫って実現した。偶然にも出会ってからちょうど二年目だった（繁美の本の発行日はそれから一〇年後の五月十二日である）。結婚といっても入籍と近親者の簡単な宴を設けただけだったから、尾崎がいつ誰と結婚したのかファンも知らなかった。

　念願の結婚生活は、楽しいものではなかった。仕事を制限されていたせいもあり、尾崎の関心は繁美だけに向かった。繁美は、尾崎の異常なまでの嫉妬にさらされることになる。繁美の本には、尾崎の奇矯な言動の数々が書

かれている。

他の男に魅力的に見えないよう「デブになってブスになれ」と朝から三杯もご飯を食べさせられる。他の男が見ているから「下を向いて歩け」と命じられる。服装も黒、紺、茶といった地味なものを着ろと言われ、尾崎が気に入らない服は捨てられてしまう。朝起きたら、体が塩まみれになっていたこともあった。清めのために塩を投げかけられたのだ。尾崎が仕事に出るときは、帰ってくるまで大学ノートに「愛してる」と書かされたし、日に三回くらい確認の電話をよこし、電話にでないときはすっ飛んで家に帰ってきては繁美の体中の匂いを確認した。

トイレに行くとき以外は一日中一緒にいた。それなのに浮気を疑われ、殴られたこともあった。頭を何度も壁にぶつけられ、顔も体も傷だらけになった。怒っているときの尾崎はまともな精神とは思えず、目の色も変わり、仁王のようだった。しかしすぐに別人のようになって、「俺はなんてことをしてしまったんだ」と謝り、氷枕を作って繁美の顔を冷やしてくれた。

繁美が鏡を見て歯磨きしていると、「いったいおまえは、もうひとりの自分に向かって何を話していたんだ！」と一時間ほど説教された。鏡の中の自分と悪いことを相談していたと思い込んだらしい。以後、鏡を一〇秒以上見るのは禁止された。トイレのなかでも何をしているのかわからないから三分以内で出ろと言われ、三分以上たつとドアを叩きに来た。夜は繁美が眠るまで自分は眠らず、朝は必ず繁美より早く起きた。繁美が早く起きて新聞を読んでいたときなどは、「新聞配達のにいちゃんと浮気しただろう」と問い詰められた。

五月に結婚したあと、六月に復帰第一作となるシングル「太陽の破片」をリリースし、生前唯一のテレビ出演である「夜のヒットスタジオ」に出てそれを歌っている。「太陽の破片」の歌

「太陽の破片」(MOTHER & CHILDREN)

詞の原型はニューヨーク滞在中のノートに書かれたものだ。しかし〈昨晩一晩中　欲望と戦った〉という歌詞は、収監中の心情を描いているように読めるし、ジャケットの写真は牢獄の窓から差し込む陽の光に手を伸ばしているようにも見える。この歌を事件と関係づけて理解した人は少なくあるまい。異国での孤独と収監中の心境には通じるものがあるのかもしれない。歌詞にはネガティブな言葉が満ちているが、暗闇の中に太陽という救いを見出している。のちに槇原敬之が一九九九年

（平成十一）に覚せい剤取締法違反で逮捕され、翌年アルバム『太陽』で復帰したときも、表題曲の「太陽」は、絶望のなかの希望を意味するものだった。

「太陽の破片」のあと、九月にはアルバム『街路樹』をリリース、東京ドームでの復活ライブと続くのだが、散発的なものに終わってしまい、再び長い沈黙に入る。所属事務所とのトラブルで二年ほど活動休止状態となった。

『街路樹』にはシングル「太陽の破片」が収録されていない。アルバムがあまり売れないようにという尾崎の意向が裏にあった。これが売れてまた次のを作らされたくない。確執のある事務所に対して自分の価値を低くするための策だった。タイトルも本当は『紙切れとバイブル』にしたかったが、それだとカッコいいから、目立たないよう地味な『街路樹』にしたという。[13]

タイトルチューンとなっている「街路樹」が好きな人は多いだろう。広がりのある歌で、最後に合唱がはいる。自身の解説によれば、ニューヨークで生活していたとき、言葉も通じず「街でポツンとたたずんでいる自分は、本当にただの街路樹のような気分がしたんですよね。それでも僕は一生懸命生きている」ということであり、最後に入る合唱は、「誰もがひとりで生きようとしてるという共通項を見つけて合唱してる」ということである。[14]つまりあの合唱こそが、〈街路樹たちの歌〉なのである。

尾崎の奇妙な行動はまだ続いている。仕事がほとんどないので、外出せず二人で一日中狭い部屋にいた。テレビを見ている繁美に、テレビを介して浮気相手とテレパシーで交信していると言い出した。水道の蛇口から落ちる水の音や冷蔵庫を開け閉めする音、そういった音を使って交信していると考えるようになった。そのうち何をやっても怒られるようになり、歯磨きの口をすすぐ回数がいつもは三回なのに、それが二回や四回だったりすると、「なんで今日は三回じゃないんだ」と怒った。

次第に繁美のすることを真似するようになった。トイレに行くタイミング、食べ物の種類、笑い方。尾崎は繁美と同化しようとした。

自殺未遂を起こしたこともある。尾崎は不眠症で、以前から神経内科に通い、睡眠薬を処方してもらっていた。それを二人で大量に飲んだのである。この睡眠薬事件の一か月後に繁美は妊娠した。

ここまで書いてきた奇妙な行動は、一九八八年の春から秋にかけてのことである。どうしてスターとして称賛された男が、一人の普通の女性にこれほどまで執着するのか。のちほど詳述するが、それは見捨てられる恐怖に怯えていたからだろう。歌手活動は中断しており、一番近くにいる親しい相手が繁美だった。繁美も、尾崎を見捨てず、無茶な要求に根気よく応えていた。

妊娠がわかると尾崎は、「俺の子供

CamScannerでスキャン

なの」と露骨に疑いの言葉を放ち、「DNAの検査をする」とも言った。妊婦特有の体型になってくると、「肉付きがよくなってきて、色気が出てきた。男がいやらしい目で見るから、外を歩くな」と言うようになった。産婦人科医も女性の医師がいるところしか認めなかった。また、妊娠中でも浮気を疑い、俺の子じゃないから堕ろせと怒鳴ることもあった。浮気相手をつかむために興信所をつけられた。

尾崎はこうした自分のふるまいについてどう思っていたのだろうか。「普通の愛」ではこう書いている。「僕はだんだん嫉妬深くなっていったんだ。そのうち本当に彼女が浮気してるんじゃないかという妄想に囚われ始めた。何でそうなったのだろう」(19)。ここで自分でも「妄想」と書いているように、誘発した嫉妬だったことは自覚していた。

混沌の中へ

一九八九年（平成元）七月に長男が誕生した。繁美は二一歳、尾崎は二三歳だった。子どもは「裕哉」と名づけられた。「ひろや」という音を考えたのは繁美で、尾崎は漢字を選んだ。

息子の誕生にインスパイアされて作った歌が「誕生」である。だが、子どもが出てくるのは歌の終わりの方だけで、歌の内容は自分のことが中心である。尾崎は「普通の愛」でこう書いている。「（僕は）大人を見て育ってきた。けれど子供に教えられたよ。必死に生きようとする人間のあがきをね……。（略）今はね、親が子供を愛する気持ちがよく分かるよ。親の愛情っていうのは自分を必要とされたい願望の現れのような気がする」(20)。子どもを見ていても、その目に映っているのは自分なのだ。ここで書かれているのは、まさに「永遠の胸」の着地点でもある。

尾崎の歌において子どもは重要な位置を占めていない。アルバム『誕生』には、「誕生」のほかに子どもを歌った歌がない。「FIRE」に〈子供達〉と出てくるがこれは一般論を語っているだけ。次のアルバム『放熱への証』にはもう子どもの姿はどこにもない。子どもとの関係は、少なくとも歌を作る際には、あまり頭をよぎることはなかったといえる。子どもは「誕生」において一瞬だけ前面に登場した。しかも述べたように、「誕生」という歌は子どもが生まれたことを契機に自分のことを振り返った歌なのである。

一九八九年は尾崎の年譜では息子の誕生くらいしか特記事項はないが、国内外に目をやれば歴史の節目になるような出来事があいついだ年だった。一月には天皇が崩御し元号が平成に改められた。四月には消費税（三％）が施行。七月の参議院選挙では自民党が大敗し、土井たか子率いる社会党が第一党になった。同じころ、前年から事件を起

『誕生』(CBSソニー)

こしていた連続幼女誘拐殺人事件の宮崎勤が逮捕された。海外では、六月に北京で民主化に逆行する天安門事件が起き、十一月には冷戦体制の象徴であるベルリンの壁が崩壊し、戦後の世界はその枠組を変えようともがいていた。

八〇年代の終わりは、音楽をめぐる環境が激しく変化していたときでもある。記録媒体がレコードからCDへと急速に移行していった。アイドル・ブームが去って第二次バンド・ブームが到来していた。八九年六月には美空ひばりが亡くなったが、これはのちに歌謡曲の世界での昭和の時代の終わりと回顧されることになる。

こうした変動の激しい時期に尾崎は逼塞していた。八六年初頭に無期限活動停止を発表して九〇年十一月にアルバム『誕生』を出して本格的に復活するまでの五年間は、単発的な仕事や途中で中止になったツアーなどはあったが、復帰には遠いもどかしいものだった。

吉岡忍は、『誕生』の歌詞から漂ってくるのは「自分は正しかったのに世間のほうが冷たかった」という「被害者意識や猜疑心」だという。「コップのなかの嵐しか見ていない、と感じる。自分の身に起きたこと、身近なもの、身近な人間たちしか見ていない」。それなのに、「だましたり、裏切ったり、奪ったり、傷ついたり、というきみの身近に起きたゴタゴタを拡大していけば、そのまま世の中になる、と言わんばかりだ」。結局、「歌に描かれた出来事は、せいぜい熱狂的なファンたちにしかわからない身の上話になり、その外側にいる私たちとの接点のないものとなった。いくら耳を澄ましても、そこには私たちが見ている現実と響きあうものがない」と辛辣だ[11]。

たしかに「誕生」や「RED SHOES STORY」という歌にはそういう要素が顕著にある。かつての「15の夜」や「卒業」のように共感できる部分がなくなっていた。尾崎の主張は特殊すぎて「二〇代の代弁者」にはなれそうになかった。もし「誕生」や「RED SHOES STORY」が歌ではなく読者と一対一で向きあう詩であったなら、その私的な感じはあまり気にならなかっただろう。しかしそれが放送などで不特定多数の耳に入り、あるいは大勢の客が集うコンサートにおいて大音量で歌われるとなると、個人的な経験でありながらもある種の普遍性がないと、聞き手は歌の世界に入っていけなくなる。

尾崎は所属事務所との問題を抱えていたが、一九九〇年(平成二)になって

CamScannerでスキャン

それは解決した。マザー・エンタープライズとの契約期限が切れたので、ロード・アンド・スカイに移籍したのである。レコード会社はマザー・アンド・チルドレンからCBS・ソニーに戻った。

ロード・アンド・スカイは浜田省吾が設立した音楽事務所である。だがここも、十一月にリリースした『誕生』を置き土産にしてやめることになる。原因は、多少の行き違いがあったということのようだが不思議である。結局、この年の暮れに個人事務所を設立することになる。レコードの原盤権は、『誕生』はロード・アンド・スカイ、それより前のものはマザー・エンタープライズ、この後に出す『放熱への証』のみ自分の事務所アイソトープのものになる。

一方、私生活では、家庭が崩壊寸前となる。夫婦仲が悪くなり、尾崎の浮気も発覚した。尾崎は繁美に離婚を切り出し、一九九一年（平成三）一月には板橋のマンションから荷物を運びだし別居している。しかし繁美には別れる気はなかった。そのころ尾崎が『月刊カドカワ』に書いた「普通の愛」という短編小説を読んだら、自分のことが悪妻として書かれておりとても腹が立った。そして絶対に離婚はしないと決意した。

尾崎の不倫相手は女優の斉藤由貴だった。密会現場がたびたび写真週刊誌をにぎわせた。斉藤由貴は尾崎より一歳下で、一九八四年（昭和五九）に「週刊少年マガジン」のグラビアで注目されていた。翌年、歌手として「卒業」がヒット。奇しくも尾崎の「卒業」と同じ時期の発売となった。女優としても活躍するが、デビュー直後の八五、六年あたりが人気のピークだといっていいだろう。尾崎と交際報道があった九一年は、その名前を久しぶりに聞いた気がした。この二人の組み合わせは、激しい尾崎とおっとりした斉藤という、意外なものだと思った。しかし、今から考えると、現実から少し浮いているところに共通のものが感じられる。

尾崎が斉藤と知り合ったきっかけは『月刊カドカワ』（一九九〇年十一月号）での対談だった。同誌は一九八三年（昭和五八）に創刊され、もともとは文芸雑誌だったが、見城徹が編集長になった八〇年代後半から芸能人が頻繁に執筆するようになった。当時、斉藤も同誌に小説や詩を連載していた。尾崎にとってこの雑誌が重要な媒体であったのと同じく、斉藤にとっても重

『月刊カドカワ　1992年2月号』
（角川書店）

要な発表の場であった。

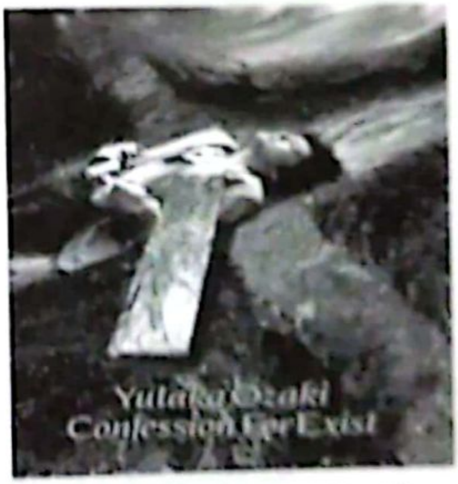
尾崎と繁美との離婚調停は行われていたが、別れが切り出されてから一年が経った九一年一〇月、なぜか尾崎がまたやり直そうと言ってきた。繁美のことが忘れられず、斉藤由貴とは別れたという。

自分の事務所であるアイソトープを設立したのが一九九〇年(平成二)の暮れ。九一年五月から一〇月までBIRTHツアーをおこない、その後、再び親子三人で暮らすようになった。

だが、落ち着くまもなく、九一年の年の瀬も押し迫った十二月二九日、尾崎の母親が朝霞駅の階段で倒れ、亡くなってしまう。急性心不全だった。突然の訃報に尾崎の落胆は激しかった。二一歳のときのインタビューで、マザコンであることを認めているほどだ。「母親への胎内回帰の願望」が人よりちょっと強くあるという。[18] 母の死は「Mama, say good-bye」という歌になっている。夜明け前のハイウェイをクルマで走りながら思い出に浸るという鎮魂歌だ。

母の死後、尾崎は働き過ぎと思えるほど仕事に没頭した。一方で、深いつきあいのあったソニーの須藤晃、デザイナーの田島照久、編集者の見城徹とも次々決別していった。彼らに、他の仕事はやめて自分のためだけに働いてくれるよう求めたのだが、拒まれたからだ。デビュー以来の伴走者たち、あるいは失意のさなかに手を差し伸べてくれた支援者を切り捨ててしまった。尾崎が信じられるのは家族だけになっていく。しかしその重要な一角をなす母親は、もういなかった。

このころ尾崎は、アルバム『放熱への証』を制作していた。このアルバムは、そのタイトルからして意味が不鮮明である。生物は生命活動において発生した熱を体外に放出している。だから生きていることイコール放熱というのはわかりやすい。『放熱への証』とは、「生きた証」「生きている証」と


『放熱への証』(ソニーレコード)

いった意味であろう。だが、それなら「放熱の証」でいい。そこに「へ」が入って『放熱への証』となると、途端に意味不明な言葉になってしまう。ネットでもしばしば「放熱の証」と誤記されるが、それはそのほうが日本語として自然だからだ。

『放熱への証』の歌詞カードには、「生きること。それは日々を告白してゆくことだろう」という文が添えられている。これは狭山湖畔霊園の墓石にも刻まれることになる。この文を文字どおりに解釈すれば、毎日、日記をつ

CamScannerでスキャン

けているイメージである。ただ、普通の人はせいぜい日記帳に「告白」することしかできないが、尾崎は「告白」のためにとても恵まれた手段を持っていた。それが歌である。つまり、生きることとイコール歌うこと、である。歌による表現活動が蓄積されたものが、まさに尾崎が生きてきた証になっている。

マネージャーから見た尾崎豊

次に、尾崎が亡くなる一年半ほど前から行動を共にしたマネージャー鬼頭明嗣の視点での尾崎像を紹介したい。鬼頭が描く尾崎もまた風変わりな人である。

鬼頭は尾崎より一〇歳ほど年長だ。鬼頭が尾崎と関わったのは、九〇年一〇月から九一年七月までの足かけ一〇か月である。この間、尾崎の個人事務所アイソトープの立ち上げに協力し、BIRTHツアーを途中まで共にした。短い期間ではあったが、濃密なつきあいだった。

鬼頭もまた、尾崎について何冊も本を書いている。没後一年経たないうちに出版された『尾崎豊　アイ・ラヴ・ユー』（太田出版、一九九三年）は衝撃的な内容で、ファンの尾崎像を打ち砕いた。この本で描かれるのは、とことんわがままで自己中心的な尾崎であり、それに尽くそうとして疲弊していったマネージャーの姿である。

鬼頭は、尾崎復活の支援をしていた見城徹から声をかけられ、尾崎に会いに行った。その出会いに運命的なものを感じた鬼頭は、事務所（アイソトープ）を設立するのに必要な資金を、名古屋にいる自分の父から借りることにした。尾崎と共に名古屋へ行き、父から一〇〇〇万円超の支援を受けることができた。

この運命的な出会いの話は、素朴に受け取っていいものか。鬼頭はなぜよく知りもしない尾崎のために一〇〇〇万円もの大金を父親から借りたのか。それを「運命的」という一語で片付けるには抵抗がある。当時、角川春樹が芸能プロダクションの分野に進出するつもりで、尾崎を計画的に独立させたという噂があった。(19)

なんにせよ鬼頭は、九一年の前半、尾崎と終始行動を共にし、詳細な観察者となった。この時期、尾崎は妻とも別居しているし、BIRTHツアーとその準備のため仕事中心の生活だったので、仕事のパートナーである鬼頭が一番の観察者であり理解者だった。

尾崎と行動を共にするようになった鬼頭は、尾崎が不信感や猜疑心のかたまりであることを知る。尾崎は、アイソトープのあらゆる仕事を自分で確認しなければ気がすまなかった。スタッフに金の流れや書類の一字一句まで説明させる。それが連日繰り返された。

尾崎にはもう一つ、気分の変わりやすさという性格的な特徴もあった。

CamScannerでスキャン

鬼頭は、「尾崎には、2つの顔がある」と書く。「鋼のようなタフな尾崎と、ガラス細工のような繊細で傷つきやすい尾崎。彼の心は、その2つの間を、いつも振り子のように揺れ動いていた。振り子は、決して中間にとどまることはない。どちらがほんとうの自分なのか、尾崎自身にもきっとわからなかっただろう」。楽しそうに笑い、人に優しい尾崎と、反対に、ヤクザのように凄み、怒鳴りちらす尾崎。

歌詞を読むと、愛を説く尾崎ばかりに目が向き、その裏に、気分屋で激しい情動を持っていることを忘れがちだが、考えてみれば、ガラスを割ったり、バイクを盗んだりといった歌詞を書くなど、おさえ切れない激しい感情も持っているわけである。その激しさが学校や社会に向かっているうちは大きなものに立ち向かうカッコよさと見えなくもないが、それが身近な人に向けられると嫌われることになる。

鬼頭は、「尾崎は、多面体の人間だ」ということをたびたび繰り返す。別人格のように性格が瞬時に入れ替わり、理解しにくく、付き合いにくいからである。尾崎は初めての人には礼儀正しい好青年としてふるまうため、歌から想像していたのとは違う印象を与える。だが、つきあいが深くなると、さまざまな面を見せるようになる。「まるで複数の人格がひとつの肉体に共存しているみたいに、尾崎は豹変しつづける。誰もが、それに翻弄され、やがてぐったりと疲れ果ててしまうのだ。（略）尾崎は、「あらゆる面での俺を受け入れろ！」と叫ぶかのように、さらに情け容赦なく幾つもの表情をむき出しにする。／尾崎とともに行動するからには、あらゆる尾崎を受け入れなければならない。／だが、それは、ずいぶんと荷の重いことのように思えてならなかった」。「尾崎は、上機嫌から徐々に不機嫌になっていくタイプではない。（略）穏やかな女性の顔が一瞬にして般若に変わる能面のように、それまでとまるで違った〝面〟が表に出てしまう」。

ＢＩＲＴＨツアーに同行した鬼頭は、気持ちの変化が激しい尾崎の扱いがいかに難しかったか、具体例を掲げている。

ツアーの前夜、ステージに立つのが怖いのでコンサートはできないと鬼頭の自宅へ電話をかけてきた。鬼頭はタクシーを一時間ほどとばして尾崎のマンションに向かい、行きつけの店に連れだして酒食し、元気を取り戻させた。しかし、自宅の玄関口まで送り届けると、やっぱりコンサートはできないと言い出した。「ほんのわずかの時間で、振り子は再びガラス細工のほうに傾いてしまった」のである。そこで再び説得したところ、尾崎は泣きながらやる気をみせた。自宅に戻った鬼頭は、車から降りたところで疲労のため倒れてしまった。裏で尾崎がそんな状態だったとは観客は知る由もない。

六月一日からは大阪で三日間のコンサートの予定であった。五月三〇日夜。

会食中に、ホテルの条件が悪い（尾崎はトレーニングジムとサウナがあることが必須）ことや、近くのテーブルにいた客が斉藤由貴をからかうようなことを言ったために機嫌をそこね荒れだした。外に出て自動販売機のガラスを割り、バス停の表示板を割り、明け方近くまで酒を飲み、荒れ続けた。

五月三一日。大阪入りしたが、相変わらず尾崎の機嫌は悪いままだった。機嫌を取るために、夜、高級クラブに連れていったが、隣のボックスに座ったその筋の人たちに向けて唾を吐いた。尾崎を外に出し、鬼頭は土下座して謝った。そして今度は、ホテルに戻って自室で飲み直した尾崎は、夜中の二時にどうしても今、タコ焼きが食べたいと言い出した。買いに出たスタッフはやっと見つけたらしく一時間半かかって戻ってきた。

破局は、大阪ツアーの最中に訪れた。いつも宿泊先では尾崎の隣の部屋で待機していた鬼頭は、七月一四日の深夜二時ころ、博多の祭りを見るために一時間ほど不在にした。たったそれだけのことに尾崎は怒り、鬼頭はクビにされてしまった。尾崎としては、すべての時間を自分のために捧げていない鬼頭に腹がたったのだろう。「（尾崎は）誰に対しても、親しくなればなるほど猜疑心を強く抱いてしまっていた。（略）その相手がずっと尾崎だけを見ていてくれないと、とたんに「おまえは俺を裏切った」になる。半年間で、僕はいったい何度、いろんな人の悪口を聞かされただろうか」。

境界性人格障害
（境界性パーソナリティ障害）

鬼頭と同じようなことを書いている人がいる。鬼頭を尾崎に紹介した見城徹だ。見城もまた、不安定な精神状態の尾崎に振り回された一人である。見城は尾崎の二面性を『編集者という病い』（太田出版、二〇〇七年）という本で、こんなふうに書いている。

「尾崎豊って、自分がこの人とは切り結んだと思えた人に対しては猛烈にワガママ。猛烈に自分勝手なんですよ。ところが、初めて会った人に対してはもう、ウソみたいに低姿勢なんです。たとえば、〈あ、どうも尾崎です。どうもありがとうございます〉なんて言いながらインタビューが始まる。で、そのうちに自分がこの野郎許せないと思い始めると、その場でテーブルを全部ひっくり返して終わりにする。常に尾崎には、軒先で傷ついた羽を休めながら小刻みに震えている繊細な自分と、一度切れるとどんなものにも躍りかかり食いついていく凶暴で獰猛な異物を背負った自分がいた。それが交互に現れる。（略）静の部分も動の部分も常に相手を拒絶している。」

尾崎は、わがままを言って、人を試すようなところがあった。例えば、四〇数本あるB－RTHツアーを全部見に来てくれと見城に要求し、見城が途

中で帰ってしまうと電話をしてきて「どうして帰ったんだ」となじり、連載中の小説を中止するとイジケた。尾崎は常に踏絵を要求していた。それは「あなたは尾崎豊ひとりだけを愛してくれますか」という試練を問うものであった。

また、尾崎には疑い深いところがあった。事務所のアルバイトが郵便局に行くとき、切手代をごまかさないように同行した。自分に接触してくる人間は全員自分を騙すという被害妄想が膨らんでいた。

精神的に不安定で、わがままで、人間関係は脆く、酒は浴びるように飲み、物を壊したり喧嘩したりと凶暴。「何を見ても、尾崎が破滅に向かって走っているのが分かる」と見城には思えた。尾崎には、長くは生きられないと思わせるところがあったのだ。

結局、尾崎は見城とも決裂することになる。のちに尾崎が死んだという知らせを音楽プロデューサーが見城に報告してきたとき、「見城さん、悲しいけどなんかホッとしましたね」と言ったという。それは見城にとっての実感でもあった。

尾崎の風変わりな性格を縷々紹介してきたが、これらのことは、ある一つの病いへと考えを導く。

尾崎豊は境界性人格障害だったのではないかと精神科医の斎藤環が述べていることを先に紹介しておいた。境界性人格障害の主な特徴は、不安定で激しい対人関係、極端に変動する気分、アイデンティティの深刻な混乱といったことにあり、女性に多い。ここでは、「精神疾患の診断・統計マニュアル」（DSM-5）における境界性人格障害（境界性パーソナリティ障害）の九項目の診断基準（別表）と尾崎を照らし合わせてみたい。

DSMの診断基準をわかりやすい表現に置き直した岡田尊司『境界性パーソナリティ障害』（幻冬社新書、二〇〇九年）を引照しつつ考察する（別表の診断基準の番号とは順番は入れ替えてある）。なお、平井孝男『境界例の治療ポイント』（創元社、二〇〇二年）を併せて参照した。

(1)　見捨てられることに対する不安が強い。親密さが増し、相手を頼るようになるほど不安も強くなる。少しでも冷たくされるなど、相手の些細な仕草や態度、言葉などから、自分を見捨てようとしていると極端な結論を出してしまう。

尾崎には、自分が見捨てられはしないか、裏切られはしないかという不安が強かった。先に引用したマネージャーの鬼頭の言葉がまさにそうだ。「（尾崎は）誰に対しても、親しくなればなるほど猜疑心を強く抱いてしまっていた。（略）その相手がずっと尾崎だけを見ていてくれないと、とたんに『おまえは俺を裏切った』になる」。

（別表）

DSM-5による境界性パーソナリティ障害の診断基準
対人関係、自己像、感情などの不安定性および著しい衝動性の広範な様式で、成人期早期までに始まり、種々の状況で明らかになる。以下のうち5つ（またはそれ以上）によって示される。
(1) 現実に、または想像の中で、見捨てられることを避けようとするなりふりかまわない努力（注：基準5で取り上げられる自殺行為または自傷行為は含めないこと）
(2) 理想化とこき下ろしとの両極端を揺れ動くことによって特徴づけられる、不安定で激しい対人関係の様式
(3) 同一性の混乱：著明で持続的に不安定な自己像または自己意識
(4) 自己を傷つける可能性のある衝動性で、少なくとも2つの領域にわたるもの（例：浪費、性行為、物質乱用、無謀な運転、過食）（注：基準5で取り上げられる自殺行為または自傷行為は含めないこと）
(5) 自殺の行動、そぶり、脅し、または自傷行為の繰り返し
(6) 顕著な気分反応性による感情の不安定性（例：通常は2〜3時間持続し、2〜3日以上持続することはまれな、エピソード的に起こる強い不快気分、いらだたしさ、または不安）
(7) 慢性的な空虚感
(8) 不適切で激しい怒り、または怒りの制御の困難（例：しばしばかんしゃくを起こす、いつも怒っている、取っ組み合いの喧嘩を繰り返す）
(9) 一過性のストレス関連性の妄想様観念または重篤な解離症状

※出典：『DSM-5 精神疾患の分類と診断の手引』医学書院、2014年

先にふれた見城の回想には、「あなたは尾崎豊ひとりだけを愛してくれますか」という試練を要求されたとあるように、尾崎は周囲の者を試すような無理を言うことがあった。それは、自分を見捨てないかを試すものだったろう。周囲の者は、常にその意を汲み取って機嫌を損ねないよう緊張を強いられることになる。

そもそも尾崎が歌を歌うようになった理由の一つは、歌うことで注目を浴び、人に認められたかったからである。本人も、見捨てられないように懸命に努力をしている。その結果、人を惹きつける魅力を備えることになる。

(2) 対人関係が両極端で不安定である。最初は意気投合して「こんな人に出会えたのは初めて」と相手を理想化するが、自分の思い通りにならないことがあったりすると、

CamScannerでスキャン

急に裏切られた気持ちになる。些細なことでも要求が満たされないと、相手に対する評価が裏返り、全否定する。いつか裏切られる、見捨てられるという誤った確信がある。その相手をさせられる者は神経をすり減らし、負担になっていく。

尾崎を親身になって世話してきた鬼頭は、些細な理由であっさりマネージャーをクビになってしまう。尾崎の振幅の激しさは鬼頭の回想によく表されている。

(3) めまぐるしく気分が変わる。気分がよく前向きに考えられるときと、気分が沈み全てがダメに思えるときの差が大きく、目まぐるしく入れ替わる。基本は気分が沈みやすい傾向にある。(2)は両極端に激しく揺れ動く対人関係の不安定さであり、(3)は自分の気分や感情の極端な変動である。

柴田曜子「尾崎豊　夢のかたち」には、尾崎は「ジキルとハイド」のように態度が一変することがあると書かれている。「普段は穏やかで優しい尾崎が、ささいなことがきっかけで鬱状態に落ち込む。そうなると自分で這い上がろうとはしない。ただひたすらに自分の心めがけて「鬱の穴」を掘り続けるのだ」。うまくいかないのを他人のせいにし、衝突を繰り返し、孤立していく。[21]

久しぶりのコンサートのときも精神状態が不安定になり、「もうダメだ、死にたい」と泣き出した。「尾崎の孤独は、いつもこんな風に際限がなかった。一度、その孤独に取りつかれると、いつ終わるともしれない闘いに神経を磨り減らしていく。それはだれにも止めることができなかった。(略)不思議なほど、理由など何もなかった。だからこそ、彼の孤独は癒しようがなかった。(略)そのすさまじい様子に遭遇した人々は、だれもが腰を抜かし、戦慄した。「覚醒剤の後遺症なんだよ」彼は、よくそう言っていた。(略)自分でも、どうしようもないらしい。(略)そうかと思えば、驚くほどにこやかで、意欲的なときもある。その精神状態はだれにも予測できず、また、突然に変化するものだった」[21]。尾崎の態度は、周囲には不可解なものに映ったのだ。尾崎自身もまた、自分の感情の動きが不思議だったのではないか。それで「覚醒剤の後遺症」だと言ったのであろう。薬物によってのみ症状が起きる場合は人格障害ではないが、尾崎の二面性は何人もが指摘することである。覚醒剤によってそれが強く出る場合があったかもしれない。

(4) 怒りや感情のブレーキが利かな

CamScannerでスキャン

い」とても傷つきやすく、傷つけられたことに対して過剰な反応を起こす。それまで物静かで控えめに見えた人が、些細なことでも自分の思い通りにならないと豹変し、激しく怒りだす。目先のことで怒りを覚えると、止められなくなる。甘えを許してくれる人に対してそうなりやすい。わかってもらえない苛立ちがある。

鬼頭は、「尾崎は、上機嫌から徐々に不機嫌になっていくタイプではない。（略）穏やかな女性の顔が一瞬にして般若に変わる能面のように、それまでとまるで違った〝面〟が表に出てしまう」と書いていた。見城徹も、「常に尾崎には、軒先で傷ついた羽を休めながら小刻みに震えている繊細な自分と、一度切れるとどんなものにも殴りかかり食いついていく凶暴で獰猛な異物を背負った自分がいた」という。

（1）から（4）は子どもっぽい未熟な反応であり、依存できる相手に対してしか通用しない。それを受けとめるほうは平穏でいられず疲れはてる。先に引用したが、尾崎が亡くなった報を聞いて「悲しいけれどホッとした」という気持ちが語られたのは、もう振り回されることがないからだろう。

(5)　自殺企図や自傷行為を繰り返す。

自殺するということを口にしたり書いたりして周囲に動揺を与える。行動することで他者に自分の苦しさをアピールする。また、自傷行為であっても、行動すること自体に充足感があるので繰り返され、行為自体に依存が生じる。

妻の回想によると、尾崎は自殺をはかったことがある。遺書らしきものも発見されている。

(6)　自己を損なう行為に耽溺する。

薬物乱用、アルコール依存、性的な乱脈さ、過食、浪費、無謀な運転、危険なスポーツへの熱中。自傷行為のように直接的なものだけでなく、間接的に自分を損なう行為にのめりこむ。

尾崎の場合、いくつも当てはまりそうだ。高い櫓（やぐら）の上から飛び降りたこともあった。〈思い切りエンジン吹かして（略）クラッシュしちまうまで走り続けていようぜ今夜は〉と歌う「FIRE」は無謀運転を歌にしている。自殺やリストカットのような直接的な自損行為を歌えば暗くなるだけだが、間接的な自損行為は、豪胆さや無軌道な若さとして錯覚される。

(5)と(6)は行動化である。悩みや葛藤、イライラを保持できず、すぐ外部化し行動にうつしてしまうという点では小児的である。生きている実感を得るための行為としては(7)や(8)に関わっている。

CamScannerでスキャン

(7) 慢性的な空虚感を抱いている。物事がうまくいっているはずのときも、漠然とした空しさにつきまとわれる。些細な行き違いや不満から、全て無意味なことに思えてくる。どうでもよくなり、生きること自体が無意味に思える。空虚感に苛まれることから逃れるためには刺激を必要とする。そのため(6)のような刺激を求める。

空しさの感覚は尾崎の歌詞に顕著に表れている。デビュー・アルバムの冒頭に置かれた「街の風景」は、尾崎豊というアーティストの挨拶状であるが、そこには既に〈それぞれの在り方の空しさ〉〈空っぽの明日〉〈無意味の様な生き方〉といった言葉が並んでいる。高校生が仲間と街で遊んで楽しいはずだが、空しさが心の一角をいつも占めているのである。「15の夜」「十七歳の地図」「卒業」といった代表的な歌にも、無力さや退屈さ、それを埋めようとするかのような〈あがき〉が描かれている。

「Freeze Moon」や、同じアルバムに収録された「ドーナツ・ショップ」という歌では、〈何もかもがちがう〉というフレーズが印象的に使われている。なぜそう感じるのかわからないけれど、何かしっくりいかないものを感じるのだろう。この現実や自分をそのままでは受け入れられないという、生きることの違和感がそこにはある。

両者の歌に共通している言葉は他にもある。それは〈さみしい〉である。それぞれの歌で二回繰り返されている。空しさを因数分解したら、〈何もかもがちがう〉と〈さみしい〉になったということだ。ただしエネルギーが有り余っているので、空しさは空しさの気分のままで終わらず、なぜそうなのかという苛立ちになり、そこから脱しようとする〈あがき〉になる。

斎藤環は、「尾崎の苛立ちには宛先がない」という。わけもないのにイライラするのは、それが病いだからである。まず先に「苛立ち」があって、しかる後に苛立ちの向かう先ができる。「宛先のない怒りや苛立ちは、学校や体制のような敵がはっきりと見えるときは、ひとまず安定する。(略)敵が見えない場所では、境界例的な苛立ちは自身や日常生活そのものに向かいかねない」[23]。「Freeze Moon」や「ドーナツ・ショップ」という歌には、学校や体制といった明確な敵はない。束縛から解放されたあとの時間においても、まだ本来のものをつかめていないもどかしさが残されている。〈何もかもがちがう〉という〈何もかも〉の中

う多人と過ごす時間も含まれているのだ。

(8) 自分が何者であるか、自分が何をしたいのか、わからない。実存的には、自分が何のために生まれてきたのか、何のために生きているのかわからないという苦悩を本源的な部分で抱き、その人を根底から脅かすほど深刻なものとして体験される。

例えば「永遠の胸」では、〈何故生まれてきたの〉と叫ばれる。二〇代半ばに作った歌で、こうしたことを悩むには年をとりすぎていると感じる。こうした問いは、私たちの誰もが大なり小なり考えたことがあるものではあるが、殆どの人にとって、それほど深刻なものにはならない。だが、この障害の人には一過性の悩みで終わらず、深い苦しみになってまとわりついている。

岡田尊司は、この障害の認知の特性の一つに、親密で依存した関係の相手に対して、自他の境界が失われてしまうことがあるという[24]。妻の繁美の手記には、尾崎は妻と同化したかったとある。あとでふれるが、マネージャーの大楽が書いた本にも、「豊くんは私たちの常識をはるかにこえた人間関係を求めた。同一人物になるくらいの一体感を豊くんは他人に求めていた」とある。このような、相手と融合する（相手を融合させる）傾向が尾崎にはあった。

他者との一体化ということでは「シェリー」にもその片鱗を感じる。俺のことをずっと支えてくれという歌であるが、殆ど、自分とシェリーが同化しているように思える。そのため、シェリーが自己の鏡のように感じられる。

病に似た状態になる。強い心理的ストレスがかかったとき、精神の統合機能が一過性の破綻を起こす。

尾崎の場合、これは確認できない。よほど極端でなければ本人以外はわかりにくいので、周囲の者による記録には出てこない。

以上の九項目のうち五つ以上該当することが境界性人格障害と診断される要件だが、尾崎はその殆どに当てはまりそうだ。離床心理士の磯部潮もその著書で、「尾崎豊は間違いなく「境界性人格障害」の診断基準を満たしています」と書いている[25]。

ところで、人が境界性人格障害になる原因は何だろうか。岡田尊司はその根底には幼いころに味わった愛情の飢餓感があるという。「愛情深く、普通に育てられているように見える場合も、本人は親に愛されなかったという意識

を抱いていることが多い。甘えられなかったという言い方も、よく出会うものだ」[26]。

尾崎自身、子どものとき親に甘えられなかったということをインタビューで語っている。それは「親と子」の項のところで引用しておいた。尾崎はさらに、「甘え」について、こう分析している。十九歳のときの発言である。

「子供ってまず最初に親に甘えることができて、それが他人との協調性みたいなものにつながっていくんだと思うんだけど、ボクは、いちばん最初にそういう〝甘えること〟が欠落した人間になっちゃったから。（略）ボクが歌うのをやめられなかったっていうのは、やっぱり歌っている時にだけ自分っていうものが理解されているような気がしたから」[27]。

自分についてこのように客観的に分析するのは難しい。しかもこれは、境界性人格障害の説明にもなっている。

「歌っている時にだけ自分っていうものが理解されているような気がした」というのは見捨てられ不安からくるもので、歌を続けたのは見捨てられないように努力したということである。

尾崎が境界性人格障害であるということは、尾崎を病人として否定することではない。見捨てられないように人を惹きつけることに長けているのでその人物は魅力的に見えるし、生み出した作品も心惹かれるものが多い。しかし一方で、その症状（見捨てられ不安、慢性の退屈感、抑鬱感、空虚感、孤独感、怒り、衝動行動、自己損傷行動等）に本人は苦しみ、身近にいる者は振り回され疲弊するのである。

兄から見た尾崎豊

尾崎の「最後の言葉」と思われるものを記しているのは兄の尾崎康である。

中学のときは勉強の虫だったが、高校ではあまり勉強しなかった兄の康は、浪人して早稲田大学へ進学、法学部を卒業し、簡易裁判所の事務官、書記官などを経て学習塾講師を経験し、豊没後は少しの間だけアイソトープの社長をつとめた。その後、一九九七（平成九）年に弁護士となり、七年間弁護士をやったあと地方裁判所の裁判官を五年つとめ、二〇〇九（平成二一）年に再び弁護士に戻り、現在は個人の事務所を設立し、交通事件を得意としている[28]。

康は、豊没後すぐに出版された『尾崎豊 Say good-by to the sky way』（リム出版、一九九二年）に思い出を寄稿し、二年後には『弟尾崎豊の愛と死と』（講談社、一九九四年）という本を出している。

兄の本の一番の特徴は、豊が亡くなる数時間前の様子を克明に記述していることである。豊は病院で死ぬ前に自宅マンションに運び込まれているが、そのとき居合わせたのが、兄の康、妻の繁美、マネージャーの大楽光太郎の三人であった。康はその日のことを、六日後の五月一日に、時間をかけて自

分の日記に記し、そこに記載されたことをほぼそのまま本に書いたという。何年も経ってから思い出したものではないから、かなり正確であるはずだ。

では、亡くなる数時間前の様子を、康の視点から再現してみよう。

一九九二年(平成四)四月二五日、土曜日。朝六時半ごろ、父健一から康のもとへ電話があった。豊が泥酔して病院に保護されているとのことだった。康が病院に電話したところ、本人は暴れているので鎮静剤を打つところだという。康は、幼なじみであり豊の現在のマネージャーでもある大楽光太郎に電話し、二人で車に乗って病院へと向かった。途中で大楽の携帯に健一から電話があり、繁美から連絡があり、足立区千住の豊のマンションに連れて帰るというので、そこに向かってくれという。

マンションにつくと車が停まっていて、繁美とその義父が前部座席におり、後部座席で豊が横になっていた。康と大楽は豊の両脇を抱えて運んだ。とても酒臭かった。部屋の中に入り、床の上に寝かせた。目の上は青く腫れ、体にはすり傷があったので、泥酔して誰かとケンカでもしたのかと思った。

豊はうずくまったり仰向けになったりして床の上を転がり回った。康は、七転八倒する豊の頭を、あぐらをかいた脚の上にのせ励ましつづけた。豊は「今、何時?」と聞いた。康は「八時四〇分。もう酒は抜けるぞ。もうすぐだ」と言った。豊の手をつかみ、「がんばれよ！　勝てるぞ！　気合いだ！」と言った。そのうち豊は仰向けのままこぶしを振り上げ空手の突きを繰り出したり、受けをしたりした。力がはいっていた。康には、それは空中に浮かぶ何かと戦っているように見えた。

しばらくのあいだ空手の構えをしてから、ふと起きあがって部屋の隅まで行き、子供のおまるに黄色い液体を吐き出した。こうして吐くことで快方に向かうと思えた。全体的に落ちついてきたように見えた。

ソファに寝ながら、また空手の突きや受けをはじめた。「しょお！」という気合を発した。康は「もう大丈夫だ。お前は勝ったぞ」と言った。豊は荒い息をし、半眼に開いた目を宙に向けて「……勝てるかな」と言った。これが康の聞いた豊の最後の言葉になる。

豊は落ち着き、突きも受けもやんだ。突然上半身を起こすと、足元にいた康の二の腕を両手でつかみ、じっとその顔を見た。康が「なに?」と聞いても何も答えず無表情だった。そしてまた後ろに倒れ、荒い寝息をたてて眠り始めた。その場に一安心という空気が流れた。三人は二日酔いだと考えていた。やがて目を覚ませばケロッとしているだろうと。一〇時から一〇時半くらいのことだった。

しかし、その後急変し、脈も呼吸もとまってしまう。介抱したが甲斐がないので、一一九番に電話した。十一時

CamScannerでスキャン

ころのことである。
　搬送先の日本医科大学付属病院に着くと、息子の裕哉を部屋に置いてきたことに気がついた。康はマンションに戻ったが、そこに裕哉はいなかった。知人に保護されていたことが後でわかる。その間に豊が亡くなっていたことを繁美との電話で知った。
　尾崎豊の最後の言葉は「……勝てるかな」であるようだ。私たちは、偉人が今際の際に残した言葉をいくつか知っている（一番有名なのはゲーテの「もっと光を」だろう）。それは最後にふさわしいだけの深みのある一言として解釈される。死に際に一番大事なことだけは言っておきたいということを言ったということであろう（本当は、死ぬ間際の朦朧とした意識状態でそんなことを考えられるはずがない）。
　瀬川正仁（映像作家）は「僕が僕であるために」の歌詞、〈僕が僕であるために勝ち続けなきゃならない〉というフレーズにある「勝つ」という言葉にふれて、勝つことは尾崎にとって重要なことだったという。そして最後の言葉、「……勝てるかな」もその延長上で次のように解釈する。「死の直前まで、尾崎は何かと闘っていたことになる。いったい尾崎は何と闘っていたのだろうか？」[20]
　兄の康が記す実際の現場から判断すると、「……勝てるかな」という言葉は、康が言った「勝てるぞ」という言葉に対する応答だろう。「勝てるぞ」は、二日酔いに「勝つ」という文脈で言われている。自分自身に勝つというような穿った解釈は深読みになる。ゲーテの「もっと光を」も、実は部屋が暗いから窓を開けてくれということだったように、たんにその場に即した言葉を言ったまでなのだ。しかし、最後の言葉だからということでそこに人生の総決算的な意味を見出してしまうのである。それが深読みをいざなうことが可能な、思わせぶりな言葉だったことも一因である。

最後のマネージャー

　尾崎の最後のマネージャーとなったのは大楽光太郎である。大楽は兄の幼なじみであり、尾崎のこともよく知っていた。
　母の葬式のとき大楽がてきぱきと手伝う姿を見た尾崎は、大楽を口説きマネージャーにした。だが大楽は音楽業界とは全く関係のない仕事をしていて、業界については素人だった。尾崎は周囲の業界人が信用できなくなり、身内に頼るようになっていたが、母が亡くなり、父が病気になり、兄に事務所入りを固辞され、行き着いたのが古くからの知りあいである大楽だった。
　大楽は、一九九二年二月から尾崎が亡くなるまでの二か月のあいだマネージャーを勤め、その後も二か月、アイソトープで働いた。尾崎と衝突することのなかった稀有な存在だった。子どもの頃からの長いつきあいで気心が知

[illegible]もあるが、つきあ[illegible]ンナーとして濃密なつきあいをした経験が無かったからでもあろう。アイソトープでは尾崎との衝突で頻繁に社員が入れ替わっていた。大楽が入社したときアイソトープの社員は、経理、ファンクラブ運営など三人いたが、いずれも二〇歳前後の若者だった。

大楽もまた尾崎についての本を何冊も書いている。その筆致は尾崎に対し最後まで突き放していない。また、アイソトープでの経験を通じて、「豊くんと同じ理由で人間が信じられなくなった」[illegible]というように、尾崎の思考に影響されている気配すらある。

大楽が最初に書いたのは没後翌年の命日を発行日とする『誰が尾崎豊を殺したか』（ユニオンプレス、一九九三年）という扇情的なタイトルの本である。没後二年のあいだに尾崎本は二〇冊以上刊行されたが、その中でこの本は十三万部と一番売れた。その後、版元を変えて二度再刊されている。暴露本と[illegible]しいことだ。それほど[illegible]ふたたことが書かれているとは思えないし、この本を読んで尾崎のことがよくわかるとも思えないのに、である。

内容は、尾崎没後のゴタゴタが中心である。記述の力点は、著者が尾崎の個人事務所アイソトープをやめることになった経緯である。兄の康と大楽は、繁美に乞われアイソトープで働いていたのに、繁美の知りあいである男たちにより、脅されるようなかたちで辞めざるをえなくなった。そのため、繁美は悪者のように描かれている。

大楽がこの本を書き始めたのは一九九三年（平成五）一月で、同時期に退職金未払いの件でアイソトープを告訴している。尾崎は生前、大楽を未経験の分野に転職させるにあたって、もしアイソトープを辞めることになった場合は、それがいつであろうと二〇〇〇万円を退職金として支払う内容の契約書を作ったという。しかし繁美は、その契約書は康が偽造したものだと主張。一九九三年（平成五）三月の東京地裁の判決で大楽が勝訴した。

大楽の見た尾崎豊の人物像は、繁美や鬼頭が書くものと似ている。「豊くんは私たちの常識をはるかにこえた人間関係を求めた。同一人物になるくらいの一体感を豊くんは他人に求めていたように思う。自分の発言に人が戸惑う一瞬のほんの些細な表情の変化を彼は決して見逃さなかった」。三者三様の立場から書かれた本にある共通点は信じてもいいだろう。尾崎豊とはそういう人だったのである。なお、こういう記述は、父親や兄の本には見られない。

残されたファン

これまでは、尾崎の身近にいた人たちの手記を中心に、尾崎がどのような人物として捉えられていたかを見てきた。ここからは、尾崎を直接には知らない人たちによる尾崎像を見ていきた

い。

尾崎豊の追悼式は一九九二年(平成四)四月三〇日、東京都文京区にある護国寺で行われた。弔辞を読んだのは俳優の吉岡秀隆。尾崎は吉岡を弟のように可愛がっていた。

学校や仕事を休んで、雨の中、四万人が三キロの傘の列を作った。泣き崩れる人、「オザキーッ!」と叫ぶ人、尾崎の歌を歌う人など様々で、それじたいがニュースになった。

『尾崎豊への伝言―1992.4.30護国寺』(リム出版、一九九二年、二分冊)には、その追悼式に向けて書かれたファンの人たちの文章が四〇〇本ほど集められている。手紙形式で、長短あるがほとんどは便箋一枚ていどの分量である。女性の書いたものが大半で、男性のものは数人分しかない。来場者に比して男女比が偏っている。男性はこういう場合に、自分の気持ちをあまり率直な言葉にしないものなのだろう。

本書にあるのは、著名人が寄せた追悼の言葉ではない。市井の若い人たちによって紡がれた質朴な文章である。

そもそも送別の辞というのは定型的なものである。ここには、紋切型の言葉で、ありきたりの思いが、驚くほど類似したパターンで綴られている。そこには何の文学的な興趣もないし、これを読んで尾崎豊のことが一層わかるわけでもない。今ならインターネットの掲示板に書き込まれて、いつしか埋もれていくような内容である。それが書籍という形でしかも二分冊になって刊行されている。いったい誰がなんのために買うと想定したのか。謎めいた死を遂げた尾崎豊の魂を鎮めるためなのか、あるいは対象喪失したファンどうしがその気持ちを共有するためのピア・カウンセリングなのか。

実は似たような本が先行してある。『尾崎豊にアンサー・コール　失くした1/2』(CBS・ソニー出版、一九八六年)という本がそれで、一〇〇人ほどのファンからの手紙を中心に編集され、関係者の証言も取り入れてある。この本も、不在の尾崎(二〇歳で渡米した時期)に対する呼びかけである。今回読みなおして驚いたのは、私の以前の勤務先で同僚だった女性が十五歳のときに書いたものが採用されていたことだ。風変わりな娘で、とても短気でいつも何かに対して怒っていた。デビューまもない尾崎のコンサートを見に行ったと話していた。理由は不明だが数年で退職してしまったと聞いた。

『尾崎豊への伝言―1992.4.30護国寺』に話を戻す。この二分冊の本にまとめられた「伝言」には共通のパターンがある。以下、それを見てみよう。

尾崎が亡くなって、この告別式の時点では、まだ一週間も経っていない。突然の訃報に当惑しているファンが殆どだ。一方で、早くも尾崎の死を乗り越え、変わろうとする姿を示す者たちもいる。

「伝言」には、事前に申し合わせでもしたかのように類似した表現が随所に

尾崎豊の贈与

だったのか。

スターとファンの関係は一対多である。尾崎と同じ時代を生きることができてよかったと書く文も定型のひとつだが、これは一対多の関係の最たるものだろう。これがもう少し具体的になると、どこそこのコンサートでナマの尾崎を見たという経験を貴重なものとして扱うことになる。コンサートで同じ時間と空間を共有したことが尾崎とふれあった記憶になる。

これが更に進むと、コンサートで尾崎と目があったとか、私のために歌ってくれていると感じると書くことになる。そこではファンはスターと一対一で結びついている。ファンは醒めた感覚では一対多という関係を了解しているが、一方で、それを越えたいとも思っている。尾崎はファンのことをまとまりとして捉えているのだろうが、ファンを構成する私たち一人一人のことも知ってほしかったという願いは「伝言」のそこかしこに漏らされている。例えば、「私がこんな夢中になっても尾崎さんは私の事…存在さえも知らないんだから…」という呟き[注]。この一対一の関係、一対多の関係というのは、ファン意識を考察するうえで重要だと思われるので、後でまた取りあげたい。

尾崎の突然の死は、尾崎からの贈与を感じていたファンにとって、尾崎からは与えてもらうばかりで、自分から尾崎に与えたものは何もなかったということを悔やませることになった。贈与は受け手に負債意識を生じさせる。この負債意識は尾崎の死後発生したものである。というのも、尾崎が生きているうちはいつでも返済が可能であり、それは無期限に先延ばしできるからである。いつしかファンでなくなれば、そのような贈与を受けたことも忘れてしまうだろう。しかしファンであるただなかで返済の宛先が喪失すると、宙吊りになった負債意識が生じ、激しく後悔の思いをかきたてるのである。

尾崎は私たちを励ましてくれたのに、私たちは尾崎を励ますことができなかった。尾崎は孤独で、ひとり悩み苦しんでいたのに、私たちはそれに気づかず自分のことばかり考えていた。尾崎は私たちを救ってくれたのに、私たちは尾崎を救うことができなかった。尾崎に対して何にも支えになってやれなかった……。尾崎に頼りすぎていたというこのようなファンの意識は尾崎の死によって生じたものだが、この意識はさらに次のように展伸する。「今度は」私たちがあなたの力になりたい、と。私たちが尾崎のために何かしてあげたい。このような論理展開は、『尾崎豊への伝言』に掲載されたメッセージの多くに驚くほど共通している。

では、どのようにして尾崎の力になるというのか。それは具体的には書かれない。というのも、尾崎はもうこの世にいないのだから尾崎のために何かをしようがない。しかしとりあえず亡くなった者を供養することはできる。

CamScannerでスキャン

[illegible]気は自分たちが尾崎の歌を歌い続けていくということが必要になる。女性が多いせいか、子どもが生まれたら尾崎の歌を聞かせるとか、子どもに「豊」という名前をつける、という人も多い。いずれも、この手であなたのことを次の世代に伝えますという約束だ。それが、尾崎が贈与してくれたものに対する返礼となる。また、これから私は強く生きていきますと宣言する者もいる。尾崎が励ましてくれたのはこの私なのだから、この私が強く生きてゆくと宣言することは、尾崎の遺志を受け継いでゆくことになるだろう。自分たちが変わらなければ尾崎の死が報われないと思ったのではないか。

こうした意識の持ちようは、大事な人の死について、たんに悲しみにくれているばかりではなく、それを乗り越えていこうとする前向きなものである。[illegible]乗り越えようとすることである。この気持ちの切り替えの早さは、家族でも友人でもない、少し遠くにいる人だから、割り切れる部分があるためだろう。

死亡から追悼式までの数日のあいだに、尾崎にかかわるマスコミ報道が大量に流れた。そこでは、ファンの知らない尾崎の実像も語られていた。尾崎の風変わりな言動、起伏の激しい性格、強い猜疑心、覚醒剤への誘惑、ついには不可解な死。マスコミ報道により、それまで知らなかった尾崎の側面を知らされることになったのは不快な経験であったろう。「あなたが死んで、TVなどで、私の知らない尾崎を知りました。知るのが遅すぎたと後悔しています」[23]。

それまで尾崎がテレビに出たのは一度きりだった。尾崎に縁のないメディアから、隠された秘密を知らされるの[illegible]なく嫌だったはずだ。ファンは何を知っていたのか。自分たちが知っていたつもりの尾崎は、本当の尾崎だったのか。これは短期間で悲しみを乗り越えられた理由でもある。自分たちが知らない尾崎の事実を報道で告げられて驚き、それによって生じた距離が、客観的に見ることを可能にさせたのではないか。

反抗する一〇代の象徴となった尾崎は二〇代になって迷走した。死後、世間の尾崎像は二つに分裂した。一つは、反抗的人間が覚醒剤に手を出して決定的に没落してゆく反面教師的なアウトローの末路。もう一つは、純粋で繊細で不器用な若者が、必死で生きる意味を求めて傷つき苦しんだ青春の彷徨。死後のメディアの狂乱が一過すると前者の尾崎像は後退し、後者の美化された尾崎像が生き延びて、尾崎は「傷つ

いた当事者」として見直されることになる。その一端は、既に「伝言」の中に著されていた。

「伝言」のパターン

「伝言」は尾崎ファン、ひいては若者の死生観を分析するうえで興味深いテクストであるので、もう少しこれにつきあってみたい。

「伝言」に共通するいくつかのパターンを見てみよう。

・死がもたらす救いに注目するもの

これには二つの型がある。一つは、天国に行ったらお母さんに会えるね、親孝行してね、というもの。もう一つは、もう誰もあなたを苦しめ傷つける人はいない、ゆっくり休んでね、というもの。「あなたが死によって救われたのなら私は悲しんではいけないと思う」と書く人がいた。死に理由を与えて、残された者の悲しみを軽減しようとする。

・生まれ変わったらこうなってください、というもの

生まれ変わったらもう少し楽に生きてください、生まれ変わったらまた会いたい等。「生まれ変わったら」という言い方が多いのは、早逝したことを残念がっているからこそ出てくる言葉である。多くの人が、生まれ変わったら云々と書くのだが、死んだ者についてまだ生き足りないと思うから、次の生を想像するのである。充分に生きて老衰で亡くなったとしたら、次に生まれ変わったらと言われることはそれほどあるまい。

・尾崎は長生きする人じゃないと思っていた、と予感めいたことを記すもの

「短い人生だったけれど、本当の意味で、一生だったと思います」というのは、いわゆる「太く短く」という人生観を尾崎にあてはめたものだろう。人生の総量が決まっていて、それが縦に長いか横に広いかみたいな換算をしている。生物としての人間は「細く長く」生きるのが本性である。

・尾崎の死の影響を意外にも受けなかったと語るもの

先に、尾崎は、ファンの一人ひとりの存在を知っているわけではないという一対多の関係にあると述べた。その裏返しで、尾崎の死はファンの心を波立たせるものではあるが、日常生活の惰性を頓挫させるほど強いものではないということがある。死後の喪失感からの立ち直りが意外に早い。

「OZAKIがいなくなってしまった今でも、こんなふうに、相変わらずの生活をしている自分が、ちょっとイヤだよ。OZAKIがいなくなったのに、何も、変わらないなんてね。／でもそれでいいのかもね。もしかしたら、それが一番大切なコトなのかな。[31]」

「あなたが死んでも、私は、御飯を食

なたが死んでも変わらないものは、ほとんどかもしれない。だけど、私は、変わっていない様で、実は変わっていることもわかっています。(6)」

中には、尾崎の喪失に耐え切れず、あるいは影響されて後追い自殺をしてしまったファンもいただろう。本書でも、「自分も後を追って死にたいと何度も思いました」といったことを書く人も少なくない。その人たちは尾崎と一対一のつながりの感覚を強く持っていたのかもしれない。一方、尾崎の訃報に接しても（表面的には）変わらない生活を送る人たちは、一対一にのめりこまない一対多の感覚を持っていたのだろう。

死の受容

「伝言」の特徴は、尾崎の死から間もない数日のうちに書かれたという点に

ちが、ある地点に定着してしまった状態ではなく、たいへん動きのある状態を知ることができる。

E・キューブラー・ロスは、自分の死を間近にした人は、死を受け入れるまでに、否認・怒り・取引・抑鬱・受容という五つの段階を経るという（『死ぬ瞬間』川口正吉訳、読売新聞社、一九七一年）。これは自分の死の受容過程としてばかりではなく、自分にとって大切な人の死を受け入れる場合も同じである。尾崎のファンの反応は、単調な悲しみに塗りつぶされているのではなく、否認や怒り、抑鬱や受容といった先の五段階にも似た様々な様態をみせる。五段階は、一人の人間心理の系統的な過程であるほかに、ファンによって異なる、尾崎の死の受け入れ方のパターンを表してもいる。

尾崎の死の「受容」というのは、死を生よりマシな状態と見立てるのがこれにあたるだろう。天国で母と会える、

によって救われたという考えである。生まれ変わったら、というのも別の人生に託した救いである。

尾崎がコンサートで「また会おうね」と言ったのに約束を守らなかったと詰(なじ)るのは「怒り」であり、尾崎はこれまで自分に与えてくれたから今度は自分が役に立ちたいというのは「取引」である。尾崎が死んでも自分の日常は変わらないと書くのは「否認」であり、かつ「受容」である。これは喪失の対象が自分から遠いところにあるから可能な態度である。

最後に、本書に収録されている「伝言」で、私が一番感心したものを紹介しておこう。兵庫県の水谷歩という人が書いた「愛しあおーな」という文章である。これまで述べてきたパターンのいくつかが取り込まれているが、関西弁で書かれていることもあり「味」が出ている。

「あなたは死んだんやてな　あゆみにはわからんねん　思たより悲しないしな」。この人の尾崎体験は、中学のとき友達や親とうまくいかなくなり、「半狂乱の頭んなかで　あんただけみえんねん／あんたの声だけ　純粋にうたがいなしで耳に入ってきた　今こうして生きてんの　あんたが愛やったから　でもな　あたしあんたになんもできんかったやろ」。自傷癖があったのか、人の痛みを知るために火で手を焼いて赤く焼けただれたこともあったと記している。そして尾崎についてこう書く。「あんた　人間に生まれて人間やない　人間にはもったいなかったわ　木とか雲とかオーロラとかな　そんなんに生まれたかわりな　なーんも考えんとは　なーんも心配せんで　えーねんで　もお誰もあんたの中ふみつけしたり汚い手でさわらへんからな(略)まぶしくなって　帰ってきてなー　あた[illegible]　あんたにふれて　あた[illegible]」。

周囲とうまくいかなくなった少女が尾崎豊とのつながりだけを確かなものと感じていたが、その死に接し、頭が混乱してしまう。死んだ尾崎が究極の安らぎを得たことに気づき、自分もそこに理想を感じつつ、その死を受け入れる。まさにいま混乱の中で書かれつつあり、書いているうちに、ある定型(母性や宗教性)へと思考が落ち着いてゆき、混乱にのみこまれることなく死を客観視できていくという、書いている只中の意識の流れを感じさせる。

「伝言」のほとんどは、尾崎の死を取り乱すことなく受けとめている。どうしたらいいかわからないと嘆じる人もいるが、全体の雰囲気としては、客観的に尾崎との出会いと別れを振り返っている。自分はいつどうやって尾崎を知り、どういう影響を受けたか、そしてこの先どう生きていくかを綴る。

何かを書くためには落ち着く必要がある。「伝言」を書くことで混乱した頭を鎮める。「尾崎豊への伝言」という企画は、書簡療法とでもいうべき役割を果たした。送別の言葉というのは定型でできている。あまりオリジナルな言葉を書ける人はいない。定型というのは便利で、人が死んだときは何と声をかければいいかよくわからないが、定型に沿ったことを言えば、何か言ったような気分になる。自分の気持ちも、定型にあてはめることで整理できる。「伝言」はそれを書くことで気持ちを整理し、レジリエンスを高めたのである。

尾崎ハウスという聖地

護国寺の告別式に参集した若者たちは、そこで歌を歌うなどして自然発生的なまとまりを形成しかけたが、一時的な場所であり、凝集性が継続するはずのものでもなかった。尾崎という中心を失い、バラバラになった彼らは、その後どこへ行けばよかったのか。

尾崎の遺骨が狭山湖畔霊園に納めら

CamScannerでスキャン

[illegible]くは砂山墓地の墓所の墓碑にあるが、ではいたが「問題あり納骨までに時間がかかった。

いずれにせよ、ファンが尾崎の霊に手を合わせられる場所は、しばらくのあいだ存在しなかった。そのため、あるだろう、ファンは尾崎ハウスと呼ばれる場所に集まることになる。尾崎ハウスは、護国寺で一時的に形成された見知らぬ者どうしの交流を、場所を固定することで持続させたものと言えはしないだろうか。

尾崎ハウス関連の本が何冊か出ている。以下『尾崎ハウス物語 尾崎豊ここより永遠に』（清水輝順著、桐社、一九九三年）を主に参照し記述していく。

尾崎ハウスというのは、死の直前に全裸の尾崎が倒れていた足立区千住河原町にある古い民家のことである。住[illegible]若者を中心に中高年の夕付まで集まった。

部屋には、持ち寄られた尾崎の絵や写真が飾られた。歌が歌われ、悩みが話された。没後一年の時点では、平日でも二〇人ほど、土、日には五〇人、連休中は一〇〇人を超える人が日本全国から集まった。特に一周忌には五千人ものファンがその場所を訪れた。尾崎ハウスは、二〇一一年（平成二三）一〇月に老朽化により取り壊されるまでの十九年間、何万人ものファンを集める聖地になった。尾崎が死の直前に偶然紛れ込んだだけのなんの変哲もない民家にファンが大挙して押し寄せ、しかもその家の住人たちはそれを受け入れたのである。

尾崎ハウスに行っても尾崎の新しい情報が手に入るわけではない。ファンは情報ではなく、場所に惹かれてやってくるのだ。しかも死後の一時的なも[illegible]つけたことが何よりの驚きである。

尾崎とこの民家との関わりは、死の当日の数時間というわずかなものにすぎない。深夜、酒を飲んだ帰りに、歩いて自宅マンションに向かう途中にあったのがこの民家である。この家は、かつて尾崎一家が練馬にいたとき住んでいた家と、庭の作りなどの雰囲気がよく似ていたという。尾崎は前からこの家のことが気になっていたのかもしれない。

民家の庭先に入り込み、全裸の姿を住人に目撃されたのが午前三時半。不審な物音に気づいたこの家の主婦がおそるおそる様子をうかがうと、全裸で空手のポーズをとっている若者がいたのだ。四時半ころ、主婦は警察に通報する。駆けつけた警官が救急車を呼び、病院に運ばれたのが五時四五分。尾崎はこの家の前で二時間ほど過ごしたことになる。家の主人と尾崎との接点はこれだけである。主婦は、その青年が

誰であるか知らなかった。

家の住人は小峰さんという五〇代前半の夫婦、それと二〇代前半の二人の子どもたちであった。夫婦は二人とも、いかにも下町の住人らしく、快活でざっくばらんな性格だった。だが、押し寄せるファンを最初から進んで迎え入れたわけではない。尾崎の死後、供養のため庭を訪れる人がひきも切らないので、一時は庭をふさごうかとも思ったが、真摯に黙祷する姿に同情するようになった。

尾崎ハウスはマスコミでもたびたび取り上げられたので、この家を目指してやって来る者が増えた。遠く地方から、ある者は親に内緒で、親と喧嘩して、他に行き場がない者たちがやってきた。尾崎のファンであるという共通項は最初のうちこそ重要だが、次第に、小峰家のおじさん、おばさんと交流すること自体が目的のひとつになっていく。

尾崎ハウスの夫婦は、人生経験豊富で豪胆で人情味のあるタイプである。観念的で理想を口にし繊細で猜疑心が強く取り澄ました感じの尾崎とは対蹠的だ。夫婦には高尚さはないが、異なるものを受け入れる懐の広さがあり、ふわふわして地に足のつかない若者に世俗を教えた。

尾崎ハウスは、今ならネットに対するリアルといったところである。尾崎板のオフ会みたいなものだ。尾崎にちなむ聖地ではあるが、これほど「俗」な場所もない。墓ができた後は、墓に行けば尾崎に会えるであろう。しかし墓に語りかけても、墓石は冷たくたたずむだけで返事はない。これから自分がどうすればよいか何も答えてはくれない。しかし尾崎ハウスに行けば、似た悩みを抱えたファンや、小峰夫妻などいろんな人に会って話ができる。何よりそこは狭山湖畔のお墓より近い。

ファンにとって、小峰のおじさんやおばさんは全くの普通の人と同列ではない。尾崎が最後に選んだ場所に住んでいた人たちである。特におばさんは別格だ。あるファンはこう言う。「オバさんは私たちが帰る時、いつも「ここから一歩表に出たら自分の力でしっかり歩いていきな、私が言ってるんじゃない。尾崎が言ってるんだ!」って励ましてくれます」。

小峰のおばさんが勝手に尾崎を代弁してしまうのだ。あまりに世俗的な雰囲気の人だが、それでも尾崎の言葉を代わりに口にすることができる巫女なのだ。それに対する拒否感がファンにない。これはとても面白い。おばさんの人柄もあるだろう。しかしその他にファンを納得させる何かがあるはずだ。

おばさんは、「今までの、過去の尾崎のこと聞かれんだったらわたしらは知らない」と言う。おばさんが知っているのは過去の尾崎ではない。死ぬ前に見た短時間の尾崎である。言葉を交わしたわけでもない。だがおばさんはキリストの奇跡を経験した者のように、尾崎から権威を分与されたのである。

CamScannerでスキャン

おばさんは尾崎の肉声から導き出した言葉で尾崎を語ることはできない。しかしおばさんが尾崎の魂を分有することで、あらたに尾崎の言葉を生み出すことができる。おじさんもこう言う。「要するに尾崎の、何て言うのかなぁ遺志を継いでるって言うのかねぇ、そういうとこあんだよね」。

本書を読むまで、私は尾崎ハウスには何やらキッチュなまがいものといったイメージがあった。世間的にもどこか小馬鹿にされたイメージがあった。なにしろ尾崎とはなんの関係もなかった人が、たまたまそこが尾崎が倒れた場所というだけで尾崎の名を名のるのだから。しかし本書からは、それが住人とファンとの協力による誠実な取り組みであったことがうかがえた。

死をめぐる謎

次に、謎に包まれた尾崎の死の真相をめぐる記録をいくつか見てみたい。

尾崎豊が死に至る経緯には未解明な部分があり、当日の行動には空白の時間がある。尾崎が夭折だったとしても、もし、その死の原因がはっきりしたものであれば、ここまで興味を持たれることはなかったに違いない。

死の謎を探ってみたところで、尾崎の歌の成立過程を知る役にはたたない。だがそのミステリアスな死に方が、聞き手にとって尾崎の歌を深いものにしている。

まず、その死の原因の論じられ方を分類してみる。（分類については、豊田正義「尾崎豊の死因をめぐる泥沼報道戦争」（『創』一九九四年十一月号）を参考にした。）

尾崎の死については、事故・他殺・自殺という三つの見方がある。このうち、事故死というのが通説になっている。他殺説と自殺説には、はっきりした根拠がない。死因は当初、極度の飲酒による肺水腫と発表されていたが、後に死体検案書の内容が明かされ、覚醒剤によるものであることがわかる。警視庁は覚醒剤の使用を認めたうえで、使用量を誤ったことによる不慮の事故死として処理をしていた。不審な死に方ではあるが、捜査しても第三者が関わったという証拠がなかったからだ。

他殺説は、最後のマネージャーである大楽光太郎が一九九三年（平成五）四月に出した本『誰が尾崎豊を殺したか』を端緒とする。大楽は、「あれは、限りなく他殺に近い自殺だ」と書き、尾崎に関わった全ての人間たちが「少しずつ彼を傷つけ、追いつめていった。（略）彼を殺したのは、あなた方だ」と書いていた。そして本の中で一番紙幅が費やされているのが妻の繁美との関係であった。しかしそれは他殺という観点があることを持ちだしてはみたものの、ストレスの原因を推測したものにすぎなかった。

本格的な他殺説は、翌九四年にジャーナリストの永島雪夫が『夕刊フジ』『週刊宝石』に連載した殺人疑惑

[illegible]

り、[illegible]殺された」と確信し、警視庁に再捜査を求める署名運動を始めた。四年十月、全国のファンに呼びかけて二万人を超す署名を集め、再捜査嘆願書と一緒に警視庁に提出したが、四年九月には、死因に関しては事件性がない、ということで受理されなかった。

他殺説はその後も消えることなく、九九年に写真週刊誌『FRIDAY』が尾崎の遺体写真を掲載したことで再燃した。目のまわりが青くなっているなど、誰かに殴られたような痕が顔全体に[illegible]撃的な写真である。その後も、自分が尾崎を[illegible]とする[illegible]が現れる始末で[illegible]陰謀論的な都市伝説のように語られている。

さて、冒頭の健一が再捜査嘆願書を[illegible]す直前に、妻の繁美は『文藝春秋』九四年九月号に「夫・尾崎豊の尊厳をけがす人々へ」という手記を発表し、健一や康、大楽を痛烈に批判した。健一は本を書きまくるし、康と大楽は本を出して印税をもらうという「お金がすべて」の人たちだという。繁美は、マスコミの取材攻勢が激しくなっていたため、[illegible]の年の七月から息子を連れて渡米していた。親族の多い健一サイドに比べ、繁美はこれまであまりマスコミと接触することなく沈黙を守ってきたが反撃を始めたのだ。

繁美側の主張は続き、他殺説に対抗するかのように自殺説が提唱された。ジャーナリストの加賀孝英は『週刊文春』で、尾崎豊の死は自殺だとする記事を連載し、[illegible]他殺説の根拠にも反論した。加賀の自殺説は、繁美が提供する「遺書」という証拠に依拠していた。遺書の一通目は[illegible]日の尾崎の所持品としてセカンドバッグに入っていたもので、康から手渡されたという。もう一通は仏壇の隅に置かれていたのを見つけたという。だが健一と康は記者会見を開いて自殺説を否定、繁美に遺書を手渡した

CamScannerでスキャン

事実はないとした。遺体を解剖した支倉
真鍋警部も遺棄はなかったと否定した）。
自殺説は再捜査を求める運動を潰そう
とするためのもので、真実追求のため
の活動を妨害するものだという。(8)
永島と加賀の他殺説と自殺説の対立は、『週刊宝石』と『週刊文春』を舞台に継続され、それは健一・康対繁美の対立の代理戦争と呼ばれた。その前哨戦が、一年前におこなわれた大楽光太郎の『誰が尾崎豊を殺したか』という本をめぐるもので、元マネージャーの鬼頭が、大楽の手記はデタラメだと『週刊ポスト』で反論した。

自殺説は、尾崎の性格や当時の心情としては理解できなくもない部分があるものの、証拠は偽装めいている。一方、他殺説も、覚醒剤をいつどこで誰によってなぜ摂取させられたかという謎解きとしては意義があるものの、何も証拠がない。

次に、事故死、他殺説、自殺説について、もう少し詳細を紹介したい。

事故死なのか

事故死については、遺体を解剖した支倉逸人の意見を聞くのがいいだろう。支倉は他殺説をはっきりと否定する。

支倉は東京医科歯科大学を卒業し、一九九一年から同大学で教授をしていた。著書の『検死秘録』（光文社、二〇〇二年）で、尾崎について一〇頁にわたり記述している。

尾崎の解剖は医歯大としては三体目の司法解剖だった。実は医歯大で司法解剖をはじめたのは一九九二年四月からであった。ちょうど尾崎が亡くなった月である。それまで東京二三区の司法解剖は、長らく東京大学と慶応大学の二大学が独占していた。

支倉が見た尾崎の遺体の状態は次のとおりだ。まずは体表部分についてである。

全身に擦り傷や打撲による傷があり、いずれも軽度ではあるが、無傷のところを探すのが難しいほどである。人に叩かれた傷ではなく、何かに体をこすりつけたような傷跡だった。立会の警察官が、ホトケは裸で地面に体をこすりつけてのたうちまわっていた、地面に頭を叩きつけていたという目撃者の証言を話し、それと一致した。警察は尾崎の足取りを調べたが、誰かと争っているような目撃証言はなかった。

解剖した支倉はこう書いている。

「私は、皮膚の擦過傷と打撲傷をじっくり調べた。だが他殺をうかがわせるようなものはなかった。擦過傷は、地面に体をこすりつけたこととよく合う。打撲傷も、殴られたときにできるものとは明らかに異なっていた」。

手拳で殴られると皮下出血によりコブ状に青く膨れるが、皮膚の表面に擦過傷は生じない。だが、皮膚の表面にはことごとくこすった跡があったことから、地面に体をこすりつけたり打ち付けたりしたせいで生じた傷であると推定した。こうした行為は覚醒剤中毒

患者にはよく見られるので、覚醒剤中毒を疑った。

また、脳の頭頂部に軽度の外傷性クモ膜下出血があった。脳挫傷ではなく、毛細血管が切れて微量の出血を生じたもので、死因となるほどのものではなかった。著者があえてこの点を書き記しているのは、この外傷性クモ膜下出血があったことが他殺説の理由になっていたから、それを否定したのである。

次は、内蔵を解剖した所見である。これも覚醒剤中毒を強く疑わせるものだった。

「胃、十二指腸、小腸上部の中が、すっかりただれて粘膜が真っ黒になっていた。これは直接、覚醒剤を飲んだために粘膜がただれて、血液が壊れていることを意味する。（略）肺にはすっかり水が溜まっていて、重かった。肺の中に水が溜まっていることを肺水腫というが、男性の肺を切るとジャーッと水が流れだした」。覚醒剤の中毒症状により、網の目のようにはりめぐらされた肺の毛細血管から水が漏れたためである。息ができなくなり溺死のような症状で亡くなることになる。

血液と胃内容物の検査により覚醒剤（メタンフェタミン）が検出された。量的には、死亡しても不自然ではない濃度であった。覚醒剤中毒で死んだわけだが、警察は、入手先などの捜査もあるために覚醒剤については伏せて、マスコミには直接の死因である肺水腫とだけ発表された。

解剖の二か月後、尾崎の兄から生命保険請求のため死体検案書の請求があった。取りに来たのは父親で、「覚醒剤中毒による肺水腫。不慮の中毒死」という内容の検案書を渡した。不慮の中毒死とは、自殺でも他殺でもなく「誤って飲み過ぎた」という意味だと父親に説明した。だがこの検案書を根拠にして、のちに他殺説が浮上する。

そもそも尾崎は釈放後もドラッグに汚染されていたのか。兄の康はそうした疑問に、「そんなことはあり得ない」という。康は、豊に会ったときの表情や言動から、「ドラッグの影響下にあるときの特徴は表れていなかったと断言できる。釈放後の豊は、ニューヨーク以前の豊自身との同一性を回復していた。僕は豊が生まれたときから彼を見ているのだから、わずかな変化でもすぐに気づく。その点には自信がある」と書いている。[40]

一方、妻の繁美の本に書かれた異常な様子からは、覚醒剤の使用が疑われる。薬の使用現場や痕跡は発見していないが態度が普通ではなかったからだ。

康が言うことを信用すると、身の周りから覚醒剤は遠ざけられていたわけだから、薬物を使った自殺や、自分で過剰摂取したことによる事故の可能性は低くなる。他方、繁美の本に書かれた様子からは、日常的な覚醒剤の使用が疑われる状態であり、常用していたそれを不注意にあるいは自ら死ぬ意図をもって多量に摂取したという可能性も考えられる。

CamScannerでスキャン

自殺なのか

自殺説には殆ど根拠がない。なぜこの時この場所でこの手段でということが不明であり、唐突すぎる。特に手段としては、死後の自分の名誉を傷つけるような、覚醒剤による自殺を選ぶのは考えにくい。

自殺説を主張する者は、母親の突然の死に、尾崎がいかにショックを受け精神的にまいっていたかを根拠の一つに掲げる。深いつきあいのあった年長の理解者たちとも次々と決別し孤立していた。新しいアルバムやコンサートの準備をしておりいっけん順調に見えたかもしれないが、精神的には憔悴しており肉体的にも限界で、死に向かって突き進んでいるようだった。もっとも、それだけで自殺を主張するには弱い。もっと決定的な証拠として二通の遺書が提出される。

一通は遺品のバッグに入っていたものを父の康から警察が手渡されたものだという。しかし、先に述べたように、これについては康がその事実を否定している。

遺書の内容はどうか。「先日からずっと死にたいと思っていました。」と書かれているので遺書といっていいものではあるのだが、全体的に抽象的で、むしろ死のうと願ってもいま一歩踏み出せない躊躇のようなものが伝わってくる。「いまなお生きる我に痛みの雨ぞ降りて折り」といった表現などにもそれを感じる。

抽象的で具体性がないということは、それがいつ書かれたものかよくわからないということでもある。尾崎はこれまで自殺を試みたことがあったから、この遺書はそのとき書いたものかもしれない。偽作ではないだろうが、肝心な、いつ書かれたのかがわからない。

二通めの遺書なるものは、没後一か月経って、妻がマンションの部屋の掃除をしていたときに、サイドボードに飾ってあった尾崎の母の遺影の裏に小さく折りたたまれて置かれていたものを見つけたというものである。血判が押されていたということだが、文面からしてとても遺書には読めないものである。妻と子に対し、愛していますと言っている手紙である。

この遺書については、一九九四年（平成六）に加賀孝英が『週刊文春』で記事にし、二〇一一年（平成二三）の『文藝春秋』十二月号で全文掲載されている。

他殺なのか

他殺説を精力的に展開したのは永島雪夫である。永島は尾崎の死後二年ほど経ってこの問題に関心を持ち調べだし、その内容を一九九四年（平成六）四月から同年六月まで六八回にわたって『夕刊フジ』に連載した。永島の最新の主張は『尾崎豊　血の叫び』（オンタイムズ、二〇一二年）で読むことがで

きる。概略を示してみよう。

繁美は離婚調停中の九一年三月、尾崎から三〇〇〇万円の慰謝料を取りたいと親友T(男)に相談した。Tはその方法について繁美の親友AK(女)を愛人にしているSに相談した。Sは地上げ屋で暴力団にも人脈があった。一年後の九二年三月ころには、慰謝料の話は覚醒剤を使った殺害計画へと進展した。Sは、尾崎には覚醒剤の前科があるので、それを使えば自分で量を間違えたと判断されるので警察は動かない、といった話をTにした。Tは密売人から覚醒剤を入手、Sに教わった謀略を実行に移す。

亡くなる前の晩の尾崎の行動ははっきりしない部分があるが、およそ次のようなものと推測される。夜七時半に後楽園にできたビアレストランのパーティーに繁美と一緒に出席した後、九時半に近くのホテルに移動し飲酒、一〇時半にホテルを出た。ここで繁美は帰宅。尾崎は四人でタクシーに乗り、芝浦のバーに向かった。十一時過ぎに到着。ビアレストランでは同じ会場にTもいたし、そのあと移動した場所でもTは一緒だった。ここでまた飲酒し、二時ころ尾崎は一人でタクシーに乗って帰宅した。

途中、尾崎はタクシーの運転手とトラブルになり、運転手は二時四〇分に千住大橋派出所に助けを求めた。仲裁を受け三時ころ交番を出た尾崎は、一人でふらふら歩いて行った。その後、三時三〇分に自宅マンションに近い小峰家の庭先で全裸でいるところを家人に目撃された。

この間、一〇時半にホテルを出て三時三〇分に小峰家で目撃されるまでの行動に曖昧さが残る。警察が捜査を途中で打ち切ってしまったので事実はわからない。特に芝浦のバーはTの関係者数人が働いており、ここで飲み物に覚醒剤を仕込まれたのではないかと永島は推測する。Tは尾崎亡き後のアイソトープにも出入りするようになり、繁美が仕切るようになったアイソトープに、自分に関係した土地を高額で買わせている。

永島は、妻の繁美が、尾崎殺人事件の黒幕であるかのように書いている。他殺説は理屈だけで証拠がない。繁美は、疑惑を追求する永島に対し、損害賠償を求める民事提訴をした。裁判は八年にわたり、永島は一審、二審と敗れ、最高裁に上告をしたものの棄却される。

尾崎の歌を理解しようとするとき、その創作過程に着目することは一つのやり方である。しかし、死後はどうなのか。当然ながら、作者は、自分が死んだあとは、その作品に関わることはできない。しかし聞き手は、無意識のうちに、その死に方までを含めて作品を解釈している。例えば、尾崎豊の作品に謎めいたベールが掛けられているように感じたり、あるいは予言の自己成就として、いくつかの作品に、その

を聞き取ってしまうこともある。作者は作品を創造したあとも、その存在によって作品の解釈に影響を及ぼしている。

「尾崎豊の息子」から「尾崎裕哉」への長い道

最後に、息子の尾崎裕哉についてもふれておこう。裕哉もまた音楽活動を開始している。当初は「I LOVE YOU」のカバーなどをイベントやテレビで披露して、声が父親と似ていると注目されていたが、二〇一六年、父の歿した年齢につなげるかのように、二六歳で初のオリジナル曲「始まりの街」を発表し、活動を本格化。併せて著書「二世」（新潮社）を出版した。以下、この本から紹介する。

父親が亡くなったとき二歳だった裕哉には、父と過ごした記憶は残っていない。五歳のとき、母とアメリカのボストンに渡り、二人で暮し始めた。裕哉は米国の学校へ行き、母は大学のアート科で学んだ。小学六年になって父の音楽を聞き始め、一枚のアルバムを覚えるまで半年ほど聞きこんでは、次のアルバムに移っていった。

中学生くらいから、歌声が父親そっくりだと自分でも意識し、周囲からも言われるようになった。尾崎豊の歌い方を研究して、息遣いまで似せるよう努力した。

ミドルスクールを卒業後、音楽をするために日本に帰ることを決めた。父の後を継いでミュージシャンになるのは、小さい頃からの夢だった。母も一年前に帰国していた。調布にあるアメリカン・スクールに入り、そこでギターを弾き始め、バンドを組み、尾崎豊以外の歌にも関心をもつようになった。二〇〇八年に慶應義塾大学に入学。三年のときラジオのパーソナリティを始めた。ネットでは親の七光りと叩かれた。

二〇一二年九月。ラフォーレ原宿の「尾崎豊特別展」の内覧会で、記者の前で「僕が僕であるために」を歌う。初めてメディアの前で歌って緊張した。「まだ何者でもないのに、何者かであるように扱われる自分への違和感」、「こうして父親の曲を父親のように歌うことで誰が喜ぶのか、よくわからない」と感じる、中途半端な立場だった。しかし、父親の声と似ていると言われることは嬉しかったし、「この声は、歌手としての自分のアイデンティティーの一つだ」と思った。

声については、この本で繰り返し言

尾崎裕哉「始まりの街」（TOY'S FACTORY）

[illegible]

CamScannerでスキャン

[illegible]「延期と復活」の反復は、[illegible]されていたが、その息子によって再開される反復はどこへ向かうのだろう。

尾崎豊の延期と復活の歴史

延期	復活
小学５年、朝霞に転校	中学は練馬に越境入学
青山学院高校停学	復学とデビュー
アトミック・カフェで骨折	治癒しツアー再開
20歳で活動停止し渡米	帰国しツアー開始
覚醒剤取締法違反で逮捕	釈放後、街路樹、ドーム公演
事務所トラブルで活動停止	個人事務所設立とバースツアー
26歳で急死	息子が音楽活動

あとがき

二〇一六年のノーベル文学賞を受賞したのは、ミュージシャンのボブ・ディランだった。授与理由は、「偉大な米国の歌の伝統に新たな詩的表現を作り出した」というもの。歌詞の文学性が評価されたことになる。受賞者の名前を読み上げた事務局長は、「彼の詩は歌われるだけでなく、読まれるべきものだ」と言った。歌における歌詞と曲の関係において、歌詞の独立性を強く後押しするものだ。曲から切り離された歌詞を論じることにも意味があると認められた、と私は受け取った。それは本書の主題と直結している。

私は、歌詞についてはこれまで二冊の本を上梓したが、初めて書いた歌詞論は尾崎豊についてだった。といっても、学生時代に所属していた哲学研究会のガリ版刷りの機関誌に書いたものだけれど。

二〇〇三年に『Jポップの日本語』（彩流社）という本を書いたときは十数名のアーティストを取り上げたが、その中に浜田省吾は入っていても、尾崎豊は入っていなかった。尾崎についての言説が多すぎて、資料を読む時間がなかったからだ。そこで今回、腰を据えてじっくり尾崎に取り組むことにした。その結果、歌詞論ばかりでなく人物についてもかなりの分量を割くことになった。

私が初めて聞いた尾崎の歌は「十七歳の地図」である。当時、エアチェックしていたFMラジオから注目の新人として流れてきた歌だった。曲調といい歌い方といい、随分とげとげしい感じの歌だなと思ったが、それまで聞いたことのないような歌であったことから強く印象に残った。本書を書く際に知ったが、この歌はもともとカントリーみたいな曲だったのを、ブルース・スプリングスティーンの「明日なき暴走」ふうにアレンジし（たしかに似て

[illegible]ていたが、私は写真のサークルに入っていたが、同じサークルの友人が尾崎の熱心なファンで、暗室などで[illegible]していた。私も影響されて尾崎を聞くようになった。定着液の酢酸と現像液の匂いが漂う暗室に一日中閉じこもって写真を焼いているとき、腰にウォークマンをぶらさげてエンドレスでテープをリピートしていた。このとき新譜で出た『街路樹』をよく聞いていたので思い出深い。

尾崎は二六歳の死をまぬがれたとしても、その後ずっと歌を歌い続けたとは思えない。それは売れるとか売れないとかに関係なく、自分の苦悩を歌で表現するようなタイプの作り手が、それほど長く同じ事を続けられるとは思えないからだ。

実際、孤独であることを不可解なほどに繰り返す最後のアルバム『放熱への証』は行き詰まり感が漂っていて、あともう一枚くらいは同じ調子で作れるかもしれないが、その後は思い切って作風を変えるか、歌を作ることをやめるしかないだろうと思わせた。歌をやめて、小説の執筆を細々と続けたかもしれない。空手道場を開くという夢もあった。

尾崎が亡くなったのは一九九二年。まだバブル経済の余韻が残っていた。尾崎はこのまま同じような社会が続くと思っていただろうか。その後、九五年には阪神淡路大震災とオウム真理教の事件が起こる。戦後日本の大きな曲がり角となる象徴的な出来事だ。バブル崩壊後の社会は華やぎを欠いたまま続いているが、尾崎は日本のそうした変化を知らずに死んでしまったのである。

ロック・ミュージシャンに長生きは似合わない、と思われている。健康に気を使わず、酒、煙草、麻薬、クルマ、女とやりたいことをやって、太く短く生きるというイメージが世間にはある。早逝した尾崎も、いかにもロック・ミュージシャンらしい生き方をしたといえなくもない。他方、『生きてるぜ！ ロックスターの健康長寿力』（大森庸

雅著、PHP新書、二〇一六年）という本は、ポール・マッカートニーやミック・ジャガーなど六〇代、七〇代になっても現役で活動している世界的なアーティストを何人も紹介している。「ロック・ミュージシャン＝早死に」というイメージの結びつきは、目立つ事例を一般化したものにすぎないのだ。日本でも同じである。尾崎に近いところでは、浜田省吾が六〇歳を過ぎているがコンサートツアーを活発に行なっている。

先の本でも紹介しているが、ザ・フーのメンバーが一九六五年に、「三〇歳になったら自殺する。年寄りにはなりたくない」と言ったのに、結局、自殺などせず、老いても活動を続けた。若いうちは、年をとった自分の姿を想像できないから、そう言っただけであろう。

六〇年代の若者たちには、「Don't trust over thirty」（三〇歳以上の言うことは信じるな）という言葉が広まっていた。尾崎の場合は一〇代であることを重視し、節目になった二〇歳のとき活動を一旦休止した。二〇歳では短すぎる。尾崎は二六歳の死によって三〇歳を超えることはなかったが、太く短く生きるという「ロックスターの自己成就予言」に絡め取られたのかもしれない。

最後になりましたが、帯の文章を書いていただいた早稲田大学の石原千秋教授にお礼申し上げます。たいへんお忙しい中、お引き受けいただきありがとうございました。

一昨年、私の父が亡くなったとき不思議なことがいくつか起こりました。心霊の世界は信じていませんが、漱石が書かなかった第十一夜の夢は、背中に乗った父が未来を教えているものだろうと思いました。

二〇一八年　春、卒業の季節に

見崎　鉄

CamScannerでスキャン

鉄(みさき・てつ)
年生。ライター。歌詞論を中心にサブカルについて論じている。歌詞論は高校教科書に掲
れ、法科大学院入試でも使われた。マンガ論は韓国語に翻訳されている。
に『さだまさしのために―批評と擁護』(ベストセラーズ、1998年)、『Jポップの日本
詞論』(彩流社、2002年)、『謎解き『世界の中心で、愛をさけぶ』』(ライターズジム
書房、2004年)、『阿久悠神話解体―歌謡曲の日本語』(彩流社、2009年)、『ドラゴンボー
マンガ学』(彩流社、2011年)他、共著書多数。

盗(ぬす)んだバイクと壊(こわ)れたガラス　尾崎豊(おざきゆたか)の歌詞論(かしろん)

発行日　2018年6月10日　初版第1刷

著　者　見崎 鉄

発行人　春日俊一
発行所　株式会社アルファベータブックス
〒102-0072 東京都千代田区飯田橋2-14-5 定谷ビル
Tel 03-3239-1850　Fax 03-3239-1851
website http://ab-books.hondana.jp/
e-mail alpha-beta@ab-books.co.jp
印　刷　株式会社エーヴィスシステムズ
製　本　株式会社難波製本

装　幀　伊藤滋章

©Tetsu Misaki 2018, Printed in Japan
ISBN 978-4-86598-055-4　C0073
日本音楽著作権協会（出）許諾第1805060-801号

定価はダストジャケットに表示してあります。
本書掲載の文章及び写真・図版の無断転載を禁じます。
乱丁・落丁はお取り換えいたします。